

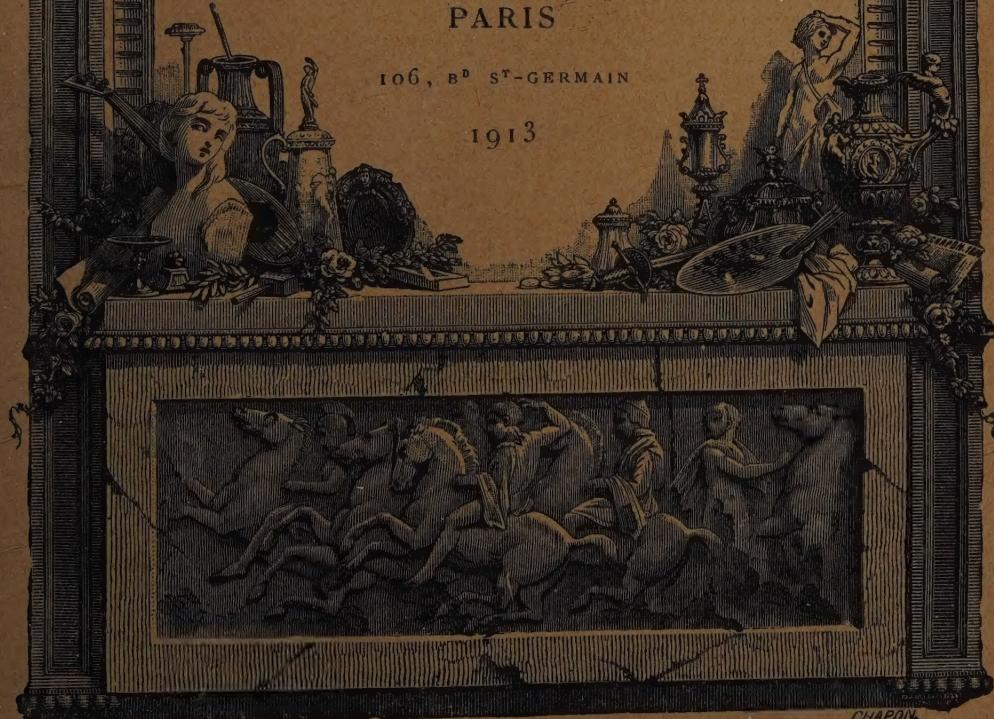
GAZETTE des BEAVX-ARTS

OCTOBRE 1913

PARIS

106, b^e ST-GERMAIN

1913



HERVÉ

CHAPON

55^e Année. 676^e Livraison.

4^e Période. Tome X.

Prix de la Livraison : 7 fr. 50

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON D'OCTOBRE 1913

- I. — UN TRIPTYQUE DE ROGER DE LA PASTURE AU MUSÉE DU LOUVRE, par M. Paul Leprieur.
- II. — LES STALLS DE SAINT-CLAUDE, A PROPOS DE QUATRE PANNEAUX SCULPTÉS RETROUVÉS DANS LA COLLECTION DE M^{me} LA MARQUISE ARCONATI-VISCONTI ET AU MUSÉE DE SOUTH KENSINGTON, par M. C. de Mandach.
- III. — PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS. — L'OEUVRE DE TH.-A. STEINLEN, par M. A. M.
- IV. — LA GENÈSE DU RÉALISME AVANT 1848 (2^e et dernier article), par M. I. Rosenthal.
- V. — CORRESPONDANCE D'ESPAGNE : UNE EXPOSITION DE PEINTURES ESPAGNOLES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XIX^e SIECLE, par M. M. Nelken.

Trois gravures hors texte :

Le Christ entre la Vierge et saint Jean l'Évangéliste, accompagnés de saint Jean-Baptiste et de sainte Madeleine, triptyque par Roger de la Pasture (Musée du Louvre) : héliotypie L. Marotte,

Panneaux en bois sculpté (XV^e siècle) provenant de la cathédrale de Saint-Claude (coll. de M^{me} la marquise Arconati-Visconti) : héliotypie L. Marotte.

La Grande sœur, pointe sèche originale de Th.-A. Steinlen.

36 illustrations dans le texte.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE, Un an... 60 fr. — Six mois... 30 fr.	DÉPARTEMENTS : Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr. ÉTRANGER : — 68 fr. — 34 fr.
--	---

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques, leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS
LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL
CH. EGGMANN SUCC.
106, B^d S^t-GERMAIN, PARIS
TÉLÉPHONE : N^o 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER
dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.

UN TRIPTYQUE DE ROGER DE LA PASTURE AU MUSÉE DU LOUVRE



La dernière acquisition du département des peintures mérite d'être célébrée avec une particulière joie, comme un événement notable autant que glorieux, qui comptera dans l'histoire du Louvre. Ce n'est pas seulement d'un chef-d'œuvre de plus que nos collections nationales viennent de s'enrichir.

Dans la série des

Primitifs flamands, groupe restreint, mais composé de pièces infiniment précieuses, une lacune importante est du coup magnifiquement comblée. Du grand artiste habituellement dénommé Roger van der Weyden, d'après la version flamande de son nom, et qu'il convient d'appeler plutôt, conformément à son origine wallonne et à l'orthographe patronymique exacte, Roger, ou (par un diminutif alors fréquent) Rogelet de la Pasture¹, le Louvre ne possédait jusqu'ici absolument aucun spécimen. S'il en eut autrefois l'illusion, c'est sur de vaines apparences, qui sont universellement reconnues erronées. Personne n'admet plus aujourd'hui des attributions anciennes, émises à la légère et trop longtemps maintenues dans des catalogues

1. Divers articles de la revue *Wallonia*, dus notamment à M. Adolphe Hocquet, archiviste de la ville de Tournai (mai 1912 et avril 1913), ont mis la question définitivement à jour.

périmés¹. C'est ainsi que la belle *Déposition de croix* léguée en 1871 par M. Mongé-Misbach peut être admirée en toute sécurité comme une œuvre caractéristique de Thierry Bouts, et qu'une charmante petite *Vierge allaitant l'Enfant*, acquise en 1868, paraît d'un anonyme flamand travaillant dans le sillage et sous l'influence d'Hugo van der Goes, non sans quelque lien peut-être avec l'école de Louvain. Près de ces deux peintures, qu'il faut débaptiser catégoriquement, seule la rare et séduisante *Annonciation*, due à un mystérieux inconnu de la seconde moitié du xv^e siècle dont l'œuvre peut être en partie reconstitué, a d'indubitable et évidents rapports avec l'art de Tournai : sorte d'imitation adoucie de formules plus rudes et plus mâles, sous la domination d'ailleurs ici incontestablement plus marquée du « Maître de Flémalle » que de Roger de la Pasture, qu'il prit tour à tour pour guides. Il était d'autant plus important, dans ces conditions, de ne pas laisser échapper l'occasion inespérée qui s'offrait d'assurer au Louvre une pièce capitale, chef-d'œuvre incontesté et incontestable d'un maître qui lui manquait et qui, dans l'histoire de l'art flamand, occupe une place de premier ordre entre les van Eyck et Memling. Ce sera l'honneur du Comité consultatif et du Conseil des Musées que d'avoir, en toute clairvoyance, pris la résolution ferme et rapide que les circonstances imposaient, sans hésiter devant la nécessité d'un gros effort. Le nouveau directeur des Musées nationaux, inaugurant ainsi sous d'heureux auspices un règne dont on peut beaucoup attendre, et M. le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts qui, soutenant la courageuse initiative de sa bienveillante autorité, l'a personnellement prise à son compte et officiellement ratifiée, se sont également acquis par là les titres les mieux justifiés à la reconnaissance de l'avenir.

Par un singulier hasard, l'œuvre nouvellement entrée au Louvre est à la fois célèbre et à peu près inconnue. Il y a plus de soixante ans qu'elle fut signalée pour la première fois, en 1851, par Waagen², qui, découvrant à Londres le précieux triptyque, alors attribué à Memling, parmi les trésors de la collection du marquis de Westminster, à Grosvenor House, en reconnut aussitôt la haute valeur

1. Ces attributions, actuellement rectifiées sur les cartels, doivent l'être également dans le prochain *Catalogue des Écoles étrangères* en préparation, où seront revisées de multiples erreurs traditionnelles du même genre.

2. Cf. *Kunstblatt*, 1851, p. 237, et *Treasures of art in Great Britain*, t. II, p. 161-163; London, J. Murray, 1854, in-8.

et le rendit très justement à Roger van der Weyden. Il y eut accord constant, par la suite, chez les historiens de l'art flamand, pour célébrer l'œuvre comme une des plus authentiques et des plus remarquables du maître de Tournai. Crowe et Cavalcaselle, qui durent l'examiner sur place peu de temps après Waagen, l'ont, de leur côté, en 1857, longuement décrite et savamment commentée, en lui apportant leur tribut d'éloges¹. L'érudit M. J. Weale, l'ayant directement étudiée à son tour, lui consacra en 1863 un article dans *Le Beffroi*². Ce fut ensuite la mention ininterrompue, bien que traditionnellement reprise de seconde main le plus souvent, dans les histoires de l'art les plus courantes, depuis Waagen qui, fidèle à sa première admiration, signalait ce triptyque, dès 1860, dans son *Manuel de la peinture*, comme « l'ouvrage le plus important de van der Weyden que possède l'Angleterre³ », jusqu'aux publications classiques de Schnaase (t. VIII, 1879, p. 189), ou de Woltmann et Woermann (t. II, 1882, p. 34), qui l'ont également cité. M. Henri Hymans, commentant van Mander, n'a pas manqué non plus, dans la biographie du maître, de lui faire sa place⁴. Il faut avouer, toutefois, que cette œuvre, si réputée qu'elle fût, devait sa principale notoriété au témoignage flatteur des savants qui l'avaient autrefois admirée. Depuis de longues années, bien rares étaient ceux qui avaient pu l'entrevoir. Non seulement jamais exposition ne la vit apparaître; mais encore, par suite de transmissions et d'héritages, elle était tellement rentrée dans l'ombre qu'on put la croire longtemps définitivement perdue. Richard, marquis de Westminster, qui avait acquis le tableau en 1845, étant mort en 1860, et sa femme, la marquise Élisabeth, héritière des collections, étant morte elle-même en 1891, ce fut leur fille, lady Theodora Guest, qui en devint propriétaire. La merveilleuse peinture fut alors transportée par elle loin de Londres, dans un de ces châteaux de la province anglaise où s'abritent et se cachent tant de richesses, à

1. *The early Flemish painters*, p. 479-483; London, J. Murray, 1857, in-8. — Cf. aussi l'édition française : *Les Anciens peintres flamands*, trad. Delepiere, t. I, p. 180-184; Paris, V^e Renouard, 1862, in-8.

2. *Le Beffroi*, t. I, p. 61-64; Bruges, E. Gailliard, 1864, in-4 (*Un triptyque attribué à Roger van der Weyden*).

3. *Handbook of painting*, t. I, p. 87; London, 1860, in-8. — Cf. également l'édition française : *Manuel d'histoire de la peinture*, trad. Hymans et J. Petit, t. I, p. 131-132; Paris, V^e Renouard, 1863, in-8.

4. Carel van Mander, *Le Livre des peintres*, trad. H. Hymans, t. I, p. 103; Paris, J. Rouam, 1884, in-fol.

Inwood House (Henstridge Blandford, Dorset). Cela contribua à la faire perdre de vue et à l'envelopper de mystère. Il y a quelques années seulement qu'on a retrouvé sa trace, et qu'elle fut pour la première fois reproduite, dans un des albums de peintures inédites publiés par l'*Arundel Club* (3^e année, 1906)¹. Mais on ne pouvait encore ainsi l'apprécier qu'à demi. La vente faite au Louvre par un antiquaire parisien², presque aussitôt après qu'il l'eut acquis lui-même et tiré de son asile lointain, fera plus pour la gloire du tableau que tous les commentaires des érudits. C'est un chef-d'œuvre en partie ignoré, ayant gardé sa plus précieuse fleur de nouveauté, qui va recevoir désormais, dans notre grand musée, l'hommage permanent des visiteurs et y gagner un surcroit de célébrité.

Cette œuvre définitivement sortie de l'ombre a le mérite rare de nous être parvenue dans son intégrité, telle qu'elle fut commandée par ses premiers possesseurs, telle que le peintre l'a réalisée et voulue. Elle n'a pas subi ces mutilations et ces dépeçages si fréquents pour les peintures du Moyen âge, retables à multiples compartiments, dont nous n'avons le plus souvent conservé que les débris épars. Le monument, qui est de petites proportions, n'est pas sans rappeler par sa taille menue ces autels portatifs de dévotion privée, si chers au XIV^e et au XV^e siècle, qu'on emportait en voyage dans leurs étuis de cuir. Fermé, le triptyque ne mesure, encadrement compris, que 0^m413 de haut sur 0^m696 de large. Ouvert, il prend un développement de 1^m388 en largeur, le centre y comptant à lui seul pour 0^m692 et chacun des volets pour 0^m348³. Mais, sous un format réduit, s'y concentrent une vigueur de pensée, une profondeur de sentiment, une puissance d'émotion et d'effet, qui débordent singulièrement le cadre et donnent à cette œuvre d'apparence mo-

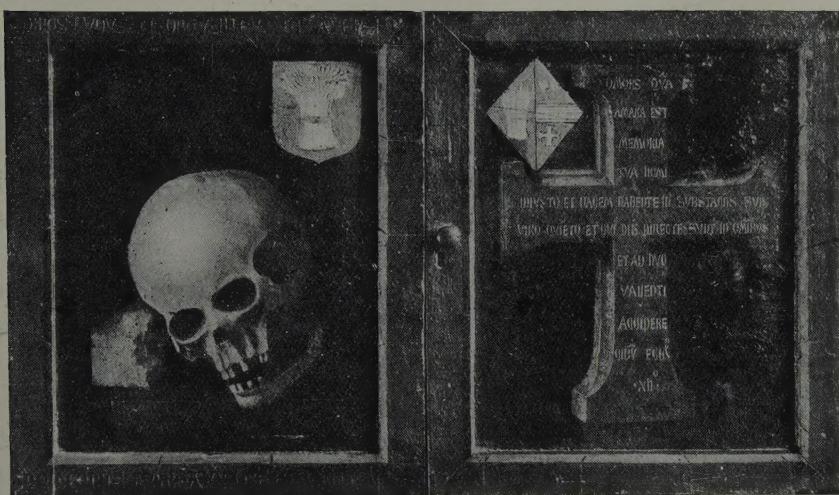
1. Dans l'ouvrage récent de M. Friedrich Winkler (*Der Meister von Flemalle und Rogier van der Weyden*; Strasbourg, Heitz, 1913, in-8), le triptyque a été également étudié (p. 49) et reproduit (pl. VIII).

2. M. Fr. Kleinberger a mis une particulière bonne grâce à faciliter cette acquisition au musée, de même que pour l'*Homme au verre de vin*, le *Portrait de vieille femme* de Memling et l'admirable *Sauveur bénissant* de Giovanni Bellini, précédemment acquis par son intermédiaire.

3. Il faut se méfier des dimensions peu exactes, données en mesures anglaises, soit par Waagen, soit par Crowe et Cavalcaselle. Celles qu'indique M. J. Weale, dans *Le Beffroi*, semblent avoir été en général plus soigneusement contrôlées. Ajoutons qu'à l'extérieur des volets la peinture comprend l'encadrement même, tandis qu'à l'intérieur, limitée par un cadre en bois, elle s'étend sur une surface moindre, qui est de 0^m335 sur 0^m618 pour le centre et de 0^m335 sur 0^m268 pour chacun des volets. Suivant l'usage habituel en Flandre, l'œuvre est peinte sur panneaux de chêne.

deste un véritable caractère de grandeur. On y retrouve en toute sa force celui qui fut par excellence le grand dramaturge des Flandres. Autant qu'en ses créations les plus importantes, il y montre en leur maximum ses qualités typiques, son accent grave, sa fermeté âpre et son éloquence tragique, tempérés par endroits de douceur et de grâce, et unis à un merveilleux métier.

La pensée chrétienne qui inspira l'œuvre apparaît nettement dès l'extérieur du triptyque. Fermé, il est d'aspect lugubre et funéraire, évoquant les terribles réalités de la mort, pour en dégager l'austère



REVERS DES VOLETS DU TRIPTYQUE DE ROGER DE LA PASTURE
(Musée du Louvre.)

leçon. Sur chacun des volets s'ouvre une sorte de niche sombre aux mystérieuses profondeurs, limitées l'une et l'autre par un encadrement peint, taillé en biseau, à l'imitation de pierres brunâtres régulièrement assemblées et unies par des joints. La niche gauche contient une tête de mort, appuyée sur une brique en partie cassée et brisée. C'est par la plus grande simplicité de moyens qu'est obtenu l'effet saisissant de cette apparition funèbre. On ne peut qu'admirer l'énergie réaliste dont témoignent, minutieusement étudiées dans le détail de leur forme, de leur éclairage et de leur aspect, soit la brique mutilée, d'un rouge éclatant, soit la tête jaunâtre au crâne luisant et bombé, aux orbites largement béantes, aux oreilles et au nez rongés, aux mâchoires édentées et disjointes, étalant toute l'horrible dégradation et l'anéantissement du tombeau. C'est une étonnante nature morte, où la matière même est observée et rendue dans l'es-

prit le plus fidèle, mais avec un sentiment émouvant. Extérieurement, sur l'encadrement de pierre, où elle semble avoir été gravée et où elle forme décor, en haut et en bas, une inscription en deux lignes de caractères de forme onciiale, sans doute choisis et adoptés en diverses places du triptyque pour leur beau type ornemental, souligne éloquemment à l'usage des vivants, suivant une coutume alors fréquente¹, le sens profond du symbole et l'enseignement moral de la mort :

Mires vous ci orgucilleux et avers.

Mon corps fu beaux ore est viande a [vers]².

Dans la niche droite se dresse, en pendant, comme un autre rappel du sort commun, — souvenir funéraire d'ailleurs moins lugubre, et comportant une part d'espoir de salut, — une croix de pierre ou de marbre vert sombre, très simple et très noble de forme, d'une élégance rare dans ses proportions équilibrées et son dessin pur, terminée par des extrémités légèrement évasées. Elle est entièrement couverte, du haut en bas, sur le devant, par une inscription onciiale, en dix lignes superposées, de caractères d'or, citant la douloreuse invocation à la mort, par laquelle débute le 41^e chapitre (1-2) de l'Ecclésiastique : « O mors quam | amara est | memoria | tua homini | *injusto et pacem habente* in substanciis suis | viro quieto et cujus *die* directe sunt in omnibus | et ad huc | valenti | accipere | cibum. Eccl. | xli³. » Tout ramène ainsi aux graves médi-

1. Émile Mâle (*L'Art religieux de la fin du Moyen âge en France*, p. 375 et suiv.; Paris, A. Colin, 1908, in-4) en a cité de nombreux exemples. Il est particulièrement intéressant de rapprocher cette inscription, ainsi que l'ont fait Crowe et Cavalcaselle, de l'épitaphe similaire, en vers flamands, gravée sur la pierre tombale d'Hubert van Eyck, à Gand : « Mirez-vous en moi, vous qui me foulez. J'étais pareil à vous... Hubert van Eyck était mon nom, maintenant proie des vers, jadis fameux... » (Carel van Mander, *Le Livre des peintres*, trad. Hymans, t. I, p. 41).

2. La restitution du dernier mot, effacé et disparu par l'effet du temps, n'est pas douteuse, tant pour la nécessité de rime avec *avers* (avares) que par suite même de l'étroit espace disponible. La lecture autrefois proposée par Waagen ou par Crowe et Cavalcaselle (*aux vers*) doit être écartée. Dans leur transcription, comme dans celle de M. J. Weale, on constate également quelques menues erreurs d'orthographe.

3. Deux des mots soulignés en italique doivent être rectifiés, conformément au texte de la Vulgate, *habenti* et *viae* (ou, suivant l'orthographe du Moyen âge, *vie*). Quant à la bizarre interpolation (*injusto et*), qui manque à la Vulgate, nous l'expliquerions volontiers par l'interpolation primitive du mot *justo*, plus conforme au sens, qui, lors d'une restauration, aurait été maladroitement fondu

tations sur la vanité des choses humaines et sur l'inévitable destruction finale qui les attend. C'est d'une volonté fortement dogmatique que l'œuvre est visiblement sortie : soit qu'originirement (comme on a pu le supposer) elle ait été destinée à une chapelle funéraire et placée au-dessus d'un tombeau ; soit que, répondant à un but de piété domestique, elle puisse être considérée comme un de ces *memento mori* dont les contemporains gardaient volontiers sous les yeux l'image¹.

Ceux qui commandèrent le triptyque y ont mis, d'ailleurs, leur marque, suivant l'usage, moins par orgueil familial peut-être que pour revendiquer nettement à leur profit le bénéfice des grâces surnaturelles attachées à toute fondation pieuse. Deux écus dès longtemps identifiés apparaissent côté à côté, placés chacun à l'angle supérieur d'un des volets : celui du mari, à droite de la tête de mort, portant les armes de la famille Braque : d'azur à une gerbe d'or liée de gueules ; celui de la femme, à gauche de la croix, en losange mi-parti : au 1^{er} de Braque, et au 2^e de Brabant, d'azur à la fasce, accompagnée en chef de deux molettes et en pointe d'une croix ancrée, le tout d'argent². On ne discerne plus que vaguement, en revanche, sur la tranche supérieure d'encadrement du volet droit, au-dessus du blason de la femme, le mot *Braban...*, sans doute reste de l'inscription « Braque et Brabant », qu'y lurent autrefois les érudits. L'œuvre a été indubitablement exécutée, ainsi que nous le

avec la fin mal comprise (*ni*) du mot *homini*, transcrit ici en abrégé à la quatrième ligne. Erreur initiale de scribe et maladresse de restaurateur ont pu, d'ailleurs, s'unir. L'extérieur du retable, forcément plus exposé aux dommages, a visiblement souffert, particulièrement au volet droit. — Voici la traduction du passage, d'après Le Maistre de Sacy (Paris, G. Desprez, 1724, in-fol., p. 463) : « 1. O Mort, que ton souvenir est amer à un homme qui vit en paix au milieu de ses biens ; 2. A un homme qui n'a rien qui le trouble, à qui tout réussit heureusement, et qui est encore en état de goûter la nourriture. »

1. Il n'est pas sans intérêt de comparer, au Louvre même, les revers du diptyque de Jean Carondelet, gouverneur de Besançon, par Jean Gossaert, daté de 1517, où apparaissent de façon analogue, dans des niches : d'une part, les armes du donateur, avec son chiffre et sa devise ; de l'autre, une tête de mort, surmontée d'une banderole où se lit un texte significatif de saint Jérôme : *Facile contemnit omnia qui se semper cogitat moritum. Hieronymus.* Du xv^e au xv^r siècle, la tendance, non seulement s'est maintenue, mais alla se développant.

2. Cf. J. Weale, *Le Beffroi* (*loc. cit.*) et J. B. Rietstap, *Armorial général*, 2^e éd., t. I, p. 280-281 ; Gouda, 1884, in-8. Notons, d'ailleurs, que, dans le tableau, la gerbe d'or est liée de même et l'azur remplacé par un ton jaunâtre, conformément à un parti pris adopté dès l'origine peut-être, plutôt que par suite d'une réfection postérieure.

verrons plus loin, pour une famille unissant cette double alliance¹.

Dès qu'on ouvre ces sombres volets, rappelant si lugubrement le néant des joies terrestres, apparaît tout à coup, en hardi contraste, comme un réconfort et un soutien d'espérances chrétiennes, comme une promesse d'autre vie et de salut, une éblouissante vision de paradis. Parmi les cinq figures magistralement ordonnées, qui se dressent à mi-corps, avec une solennité grave, devant la merveilleuse étendue d'un paysage immense, et dont les têtes se détachent sur la douce pureté du ciel, il n'en est pas une qui n'ait son rôle consolateur et rassurant. La mission de chacune d'elles est explicitement marquée, aussi bien par leur groupement et leur subordination réciproque que par les inscriptions pieuses, citations des Évangiles, qui les accompagnent et les caractérisent. L'enseignement dogmatique, commencé sur les revers, se poursuit et s'achève ici dans son sens théologique et mystique. Rarement peintre a plus résolument affirmé des intentions doctrinales et s'est plus sérieusement voué à la prédication par l'image, telle qu'on la comprenait en ces âges de foi².

Au centre, noblement dominateur, est le Christ de majesté, le Christ juge, dont un vaste rayonnement d'or, sur un vague et flottant halo d'arc-en-ciel, souligne l'apparition surnaturelle et divine. Il est presque tel que lorsqu'il viendra « comme un éclair » (*sicut fulgor*), dans toute sa gloire, sur les nuées, à l'heure redoutable du Jugement dernier, pour séparer les bons des méchants³. On le sent prêt à prononcer la sentence, dans son impassibilité hiératique, qu'adoucit et attendrit pourtant une expression encourageante de mansuétude et de pardon. Le visage bistré et maigre, au regard fixe, a la gravité immuable des Saintes Faces, des *vera icon* alors si vénérées

1. Peut-être ne serait-il pas impossible d'imaginer, conformément à l'ingéniosité subtile du Moyen âge, quelque intention d'armes parlantes dans les représentations des volets. Le mot flamand *Braek* (rupture, bris) n'est pas sans rappeler la brique mutilée, en même temps que le nom du possesseur, et la forme même de la croix se rapproche de la croix ancrée des armes de Brabant.

2. Waagen (*Treasures of art in Great Britain*, t. II, p. 163) a très justement noté, à propos de ce tableau, la tendance du maître, qu'« on peut considérer, dit-il, plus que Jan van Eyck, comme le peintre le plus strictement et le plus sérieusement religieux [traduisons même : théologien] de son temps dans les Pays-Bas » (*as the strictest and most earnest ecclesiastical painter of his time in the Netherlands*).

3. Cf. les ch. XXIV et XXV de saint Mathieu, qui, à partir du XIV^e siècle, ont servi de base à l'iconographie du Moyen âge sur ce point (Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, p. 410 et suiv.; Paris, A. Colin, 1902, in-4).

et dont Jean van Eyck lui-même a imité le type, mais tempérée par un air de bonté. Dans l'austère sévérité de sa robe de deuil, d'un noir à reflets verdâtres, portant comme seul signe de sa puissance le globe du monde brillant d'or, que surmonte une croix ornée de rubis et de perles, il ébauche de la main droite le geste de bénédiction qui absout et pardonne, tandis qu'au-dessus de sa tête, dans une inscription onciiale en demi-relief aux tons d'émail vert sombre, se déroule sinueuse la douce et profonde parole de rédemption qu'il prononce : « *Ego sum panis vivus qui de celo descendii* » (Saint Jean, VI, 51)¹. C'est comme le gage même d'une vie éternelle, assurée par le Dieu fait homme, et qui nous transporte aux plus mystérieuses hauteurs du sentiment chrétien.

De chaque côté du Christ sont placés, intercesseurs naturels et habituels de la pitié divine, la Vierge-mère et le disciple bien-aimé, qui, de même qu'ils l'accompagnent et l'assistent au drame du Calvaire, lui font fréquemment cortège dans les *Jugements derniers*. A gauche, tournée vers son Fils, charmante de pieuse gravité, est la Vierge doucement implorante, fine et délicate figure au cou mince, au visage allongé sous le voile blanc de linge qui la coiffe, portant une robe et un manteau bleu sombre bordés d'une légère broderie d'or, qui, du geste de ses mains jointes, intercède pour les pécheurs². La parole qu'elle prononce et qui se déroule, comme les inscriptions des autres figures, en demi-relief d'émail bleu sombre sur le ciel, est plus qu'une prière. Allusion à la rencontre avec Élisabeth où se révéla et s'affirma l'Incarnation, elle semble, tout en invoquant humblement des droits de mère, rappeler au Christ qu'il est venu sur la terre pour sauver les hommes : « *Magnificat anima mea Dominum et exultavit spiritus meus in Deo salutari meo* » (Saint Luc, I, 46-47). C'est une pensée analogue que paraît exprimer l'admirable figure de saint Jean l'Évangéliste, rigoureusement disposée en pendant. Les intentions d'une volonté ordonnatrice s'y manifestent d'autant mieux que, par un curieux retour à la tradition du XIII^e et du XIV^e siècle, il semble avoir été substitué ici à saint Jean-Baptiste,

1. On peut constater dans le déroulement sinueux de toutes les inscriptions, souvenir des traditionnels phylactères, l'intention ingénue de marquer le mouvement d'une parole prononcée. L'inscription accompagnant sainte Madeleine, et qui seule est toute droite, n'étant qu'un rappel de son histoire, en est la preuve.

2. Un rayonnement d'or, aujourd'hui à demi effacé, marque spéciale de vénération, la distingue seule des autres figures saintes, pour la rapprocher de la divinité même du Christ.

qui, à partir du xv^e siècle, dans toute représentation semblable, ne cesse d'occuper cette place d'honneur¹. Dans le *Jugement dernier* de Beaune, le peintre lui-même n'a pas manqué de lui laisser son apanage. Ce n'est pas seulement pour assurer le parallélisme équilibré des volets; c'est sans doute aussi par un sentiment profond de l'éminente dignité de l'apôtre préféré, de l'importance doctrinale du rêveur de Pathmos et du plus sublime des Évangélistes, qu'il a été exceptionnellement choisi, contrairement aux nouveaux usages, pour figurer immédiatement aux côtés du maître. Le caractère gravement méditatif du noble et mâle visage encadré de boucles brunes — un des plus beaux types de penseurs qu'ait réalisés l'art — incline singulièrement à le faire croire. Vêtu d'une robe et d'un manteau aux teintes rares, en harmonieux accord de vert vibrant et de carmin sombre; saint Jean bénit, de la droite levée, un calice d'or qui, tout en rappelant son symbole habituel, la coupe empoisonnée de la légende, n'est pas sans vouloir suggérer peut-être, suivant la tendance du Moyen âge, quelque idée de concordance mystique, quelque allusion aux cérémonies du culte perpétuant la vertu du sacrifice divin. La solennelle parole qu'il prononce, évoquant à nouveau le mystère rédempteur, achève de lui donner un caractère semi-sacerdotal : *Et verbum caro factum est et habitavit in nobis* (Saint Jean, I, 14). Ainsi sont étroitement unies les figures du groupe central, dans leur homogénéité haute et grave, apportant en chœur le témoignage consolant des espoirs de salut, basés sur les assises mêmes de la foi chrétienne.

Sur les volets, complétant la majestueuse idée maîtresse dans une subordination qui en découle, c'est la rémission des péchés qui est annoncée et promise par deux figures intentionnellement concordantes. A gauche, saint Jean-Baptiste, le Précurseur du Christ, le mangeur de sauterelles et de miel sauvage émacié par la pénitence, apparaît exsangue et hâve, austère figure à la barbe longue, dans son vêtement de poil de chameau brunâtre que cerne autour des reins une ceinture d'épines, comme par un rare et ingénieux prélude symbolique, et que recouvre presque entièrement un manteau rouge vif. Tenant entr'ouvert d'une main son livre d'enseignement et de prédication, à la couverture et aux fermoirs de cuir brun, il désigne, de l'index tendu de son bras droit nu et maigre, celui dont il prépara les voies et dont il proclame la mission miséricordieuse :

1. Cf. Émile Male, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, p. 416 et suiv., et *L'Art religieux de la fin du Moyen âge en France*, p. 498 et suiv.

Roger de la Pasture piox.

LE CHRIST ENTRE LA VIERGE ET SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE, ACCOMPAGNÉS DE SAINT JEAN-BAPTISTE ET DE SAINTE MADELEINE
(Musée du Louvre.)



« *Ecce agnus Dei qui tollit peccata mund[i]* » (Saint Jean, I, 29). À droite, exemple éclatant du pardon accordé au repentir, la Madeleine, assurant aux pécheurs son patronage bienfaisant, témoigne, à son tour, qu'il n'est faute qui ne puisse être purifiée par la grâce¹. On trouverait difficilement image plus séduisante de la délicieuse pécheresse. Ce n'est pas usée, vieillie, flétrie par les macérations et le jeûne, telle qu'aima la représenter la sécheresse ardente du goût florentin d'un Verrocchio ou d'un Donatello, qu'elle se montre à nous. Dans l'esprit de douceur paisible habituel aux Flamands, Roger de la Pasture l'a figurée jeune et charmante, comme à l'heure de la conversion, idéal de grâce et d'élégance féminine, autant que symbole de réserve pudique, d'humble tendresse et d'affliction pieusement repentante. C'est une figure suave, faite à souhait pour toucher les coeurs. Le costume a la coquetterie raffinée qui sied aux jeunes femmes et dont les Primitifs se plaisent à les parer. Une robe mauve collante, lacée sur le devant, dessine les formes du corps, en laissant entrevoir le linge blanc de la chemise et dégageant le cou nu. Des manches mobiles d'un somptueux drap d'or, à décor gothique de velours rouge et vert, viennent s'y fixer près de l'épaule par des épingle d'or, tandis qu'un manteau bleu retombant se drape harmonieusement autour du buste. Sur la tête aux cheveux roux ondulants, serrés au chignon par un lacet vermillon et qui s'épanchent en longues mèches flottantes, est posé une sorte de turban blanc éclatant, curieusement formé de cercles concentriques et orné d'une inscription hébraïque, dont un bandeau transparent et une mentonnière de gaze complètent et allègent gracieusement l'effet. Rien ne saurait rendre la délicatesse subtile avec laquelle est modelé dans la lumière ce pur et frais visage, aux traits fins, au teint clair, dont les yeux plissés, gonflés de larmes glissant sur les joues une à une, expriment si ingénument la douleur. Sur le couvercle du vase aux parfums symbolique, en porcelaine blanche d'un éblouissant éclat, la main droite se pose et se détache en sa blancheur rosée, par un miracle d'art analogue, toutes proportions gardées, à celui que Titien devait résoudre plus tard dans la *Vierge au lapin blanc*. L'inscription, placée au-dessus de la tête de la sainte, rappelle l'acte solennel de vénération, de repentir et d'amour, qui lui valut son pardon :

1. Soit hasard de rencontre, soit influence subie, il est assez curieux de retrouver au Louvre, avec des analogies de détail, saint Jean-Baptiste et la Madeleine en pendant, sur deux volets de Memling détachés d'un ensemble perdu (nos 2024-2025).

Maria ergo accepit libram unguenti nardi pistici preciosi¹ et unxit pedes Jesu (Saint Jean, XII, 3).

Le soin minutieux avec lequel fut étudiée par le peintre cette gracieuse et touchante figure est prouvé par un admirable dessin préparatoire, à la pointe d'argent, conservé au British Museum et que nous devons à l'amabilité de la « Vasari Society » de pouvoir reproduire ci-joint². On y retrouve arrêtés et définis avec une étonnante précision, d'un trait souple, nerveux et ferme, les moindres linéaments du visage et du costume, jusqu'aux larmes gonflant les yeux ou coulant sur les joues, jusqu'à l'épinglé de la manche mobile et jusqu'aux plus imperceptibles plis, mais avec des variantes de détail qui prouvent qu'à l'exécution dernière l'artiste a corrigé ou complété son œuvre. L'arrangement des lacets de la robe a été ainsi, dans le tableau, ingénieusement modifié et amélioré; l'inscription hébraïque surajoutée autour du turban, ou la riche manche de velours et d'or substituée à une manche tout unie. Le paysage, esquissé d'une main légère, n'est également fixé sur le dessin que dans ses grandes lignes. La possibilité de juxtapositions de ce genre étant pour le xv^e siècle infiniment rare, on attachera d'autant plus de prix à une telle étude, confidence intime du maître, qui nous fait assister aux phases mêmes du travail. Il paraît peu douteux que les autres figures n'aient été préparées par des dessins semblables, aujourd'hui perdus.

Ce qui achève de donner à l'œuvre une beauté inoubliable, c'est le merveilleux fond de paysage et de ciel, qui s'y développe sans interruption d'un bout à l'autre, comme pour unir plus étroitement l'assemblée magnifiquement coordonnée des personnages sacrés et les mêler aux splendeurs de la nature. A perte de vue, sous un ciel bleu dégradé aux teintes pâles se fondant avec la ligne blanche d'horizon, se découvre, jusqu'aux plus lointaines collines mollement bleutées, jusqu'aux cimes neigeuses d'arrière-plan qui se profilent sur les lueurs rosées du couchant, une succession pittoresquement variée de roches grises et d'ondulations gazonnées, de buissons et d'arbustes dorés par la lumière ou de forêts sombres, d'eaux paisibles,

1. Sur le tableau, le scribe a écrit *preciose* par erreur.

2. Ce dessin (h. 0^m178; l. 0^m13), rattaché dès le début au triptyque par Crowe et Cavalcaselle, a été publié pour la première fois dans *Le Beffroi* (*loc. cit.*) et reproduit récemment en fac-simile exact par la « Vasari Society » (t. II, 1906-1907, n° 48). Le British Museum en possède également une copie rehaussée d'aquarelle, plus faible et plus timide, provenant du legs Salting, dont la reproduction a paru dans le même recueil (n° 49).

d'escarpements abrupts ou de vallées profondes, avec des clochers pointant ça et là, des chaumières perdues dans les arbres, des châteaux et des villes. Dans un étroit espace est contenue l'immensité



LA MADELEINE, DESSIN A LA POINTE D'ARGENT
ÉTUDE POUR LE TRIPTYQUE DU LOUVRE, PAR ROGER DE LA PASTURE
(British Museum, Londres.)

d'un vaste panorama, tel qu'on en peut voir du haut d'une montagne ou d'une tour. Chaque panneau a, d'ailleurs, sa note spéciale appropriée avec un art délicat. Derrière le Christ apparaît la mer doucement bleutée, unie comme un lac, vers laquelle descendent les côtes,

où se perd le Jourdain et où se reflètent, ainsi qu'en un pur miroir, les arbres des rives ou des îles. Pour Madeleine, c'est un fond de campagne et de solitude rocheuse, accompagnant la figure d'un rythme harmonieux de lignes et de tons, dans le souple balancement de ses vallonnements successifs mêlés de prairies et de forêts, où passent deux cavaliers solitaires, et que domine un âpre monticule

à pic, discret rappel de la Sainte-Baume. Près de saint Jean-Baptiste, enfin, se déroule la plus étonnante des perspectives, minutieusement détaillée par la pointe d'un pinceau fin comme une aiguille, avec une extraordinaire adresse. Le cours sinueux du Jourdain s'enfonce ici, avec ses eaux bleutées blanchissant graduellement dans la lumière, ses multiples méandres et les aspects divers de ses bords, qu'animent des figurines minuscules aux taches vives de vermillon, de bleu, de blanc ou de noir : soit qu'elles assistent au



LA VIERGE
DÉTAIL DU RETABLE DU « JUGEMENT DERNIER »
PAR ROGER DE LA PASTURE
(Hospice de Beaune.)

Baptême du Christ; soit qu'elles se rendent, piétons ou cavaliers, à la ville lointaine de Jérusalem, ou que, presque imperceptibles, elles flânen appuyées sur le parapet d'un pont perdu dans l'éloignement. C'est la perfection d'un art passionnément épris de réalité vivante et qui n'en veut rien sacrifier.

Cette œuvre, de tous points remarquable, et qui, de plus, est dans un état de conservation presque parfait¹, porte si manifeste-

1. Le tableau paraît être resté sensiblement dans l'état qu'ont admiré et célébré jadis à l'envi Waagen, Crowe et Cavalcaselle ou M. Weale. En dehors de

ment en elle, comme preuve catégorique d'origine, les caractères distinctifs et la marque propre de celui qui l'a créée, qu'il est à peine besoin de la commenter sur ce point. Ce n'est pas seulement la conception à la fois dramatique et plastique de Roger de la Pasture qu'on y retrouve, avec la fermeté logique et la rigueur vigoureusement équilibrée de ses ordonnances; ce sont les moindres traits habituels de son exécution et de sa technique, précision aiguë de la facture, accent aigu et un peu sec du dessin, vivacité franche des colorations, sans parler des modèles familiers, ainsi que des menus détails de style et de forme, de procédé et de touche, qui équivalent à une signature¹. Telle ou telle figure nous est connue par d'autres œuvres du maître : notamment le saint Jean-Baptiste, si typique, ou la gracieuse Madeleine, qui ont guidé l'inspiration de Memling. Le visage fièrement accusé, pensif et

l'extérieur, noté dès l'origine comme ayant souffert, tout s'y borne à des dommages infimes sur des points très limités, refixage de parcelles de peinture soulevées derrière saint Jean l'Évangéliste et la Vierge, par exemple, ou légères salissures de vernis. L'ensemble a gardé sa fraîcheur inaltérée, particulièrement notable au volet droit, dans la figure de la Madeleine, où l'on peut suivre sur les chairs jusqu'au plus fin réseau des délicates craquelures.

1. Notons, entre autres, l'allongement caractéristique des visages ou des mains, aux doigts osseux et minces, aux ongles cernés de noir, avec particularité constante d'attache et de présentation un peu gauche du pouce, généralement vu obliquement ou par le dessous. Les exemples de cette légère déformation sont innombrables dans l'œuvre du peintre, depuis la *Descente de Croix* de l'Escurial jusqu'au retable de Middelbourg. Elle est au plus haut point marquée, comme ici, dans le retable de Beaune.



LE CHRIST,
DÉTAIL DU RETABLE DU « JUGEMENT DERNIER »
PAR ROGER DE LA PASTURE

(Hospice de Beaune.)

grave de saint Jean l'Évangéliste apparaît très semblable, aussi bien dans la *Descente de Croix* de l'Escurial que dans la *Pietà* du musée de Bruxelles, par exemple. On peut noter, d'autre part, dans ce dernier tableau, la similitude presque absolue du vase de Madeleine. Il n'est pas jusqu'à un motif d'ajustement rare, tel que le curieux turban de la jeune sainte, qui ne se répète au volet droit du retable de Sainte-Colombe (Pinacothèque de Munich), dans la *Présentation au Temple*, pour la charmante suivante de la Vierge, d'ailleurs également si analogue par le costume, l'attitude et l'allure générale. Mais, dans cette voie comparative, c'est surtout à la création la plus importante du grand artiste, le magnifique polyptyque du *Jugement dernier* à l'Hospice de Beaune, qu'on est invinciblement ramené. Les premiers érudits, qui découvrirent et étudièrent le triptyque, l'ont dès l'origine, avec la plus judicieuse clairvoyance, très justement rapproché de cette œuvre magistrale. Ce ne sont plus seulement des rapports isolés. C'est la plus évidente identité d'esprit et de main ; ce sont les similitudes les plus saisissantes, dans les types, dans les draperies, dans le contour des formes et dans le métier même, qui unissent, d'une œuvre à l'autre, des figures étroitement parentes. On peut strictement les juxtaposer, différencier par de simples nuances, depuis le Christ hiératique, le sauvage Précurseur ou la Vierge en prière jusqu'à la douce sainte ou au noble Évangéliste, cachés sous d'autres noms, parmi les comparses, dans l'assemblée du Paradis¹. On ne saurait douter que les deux œuvres n'aient été exécutées à des dates sensiblement voisines et ne correspondent à la même phase de la carrière de l'artiste. Le retable commandé par Nicolas Rollin, chancelier du duc de Bourgogne, pour l'hospice qu'il venait de fonder (1442), ayant dû être terminé et mis en place de 1451 à 1452 au plus tard, c'est vers cette époque que le petit triptyque nouvellement acquis par le Louvre semble avoir été également peint. Il appartient ainsi à la pleine maturité du maître, probablement peu après le voyage en Italie (1450). Roger de la Pasture est alors au plus haut point de son développement, en possession de formules épanouies dans leur plénitude, qui portent éminemment le cachet de sa robuste personnalité².

1. Cf. la planche d'ensemble du retable de Beaune parue dans la *Gazette des Beaux-Arts* en janvier 1906, p. 30.

2. Il n'est pas indifférent de constater ici dans le paysage — un des plus beaux qui soient de lui — l'influence marquée, notamment au volet gauche, du prodigieux fond de fleuve et de montagnes neigeuses, imaginé par Jean van Eyck

Une découverte toute récente, concernant l'origine et les premiers possesseurs du triptyque, vient de confirmer catégoriquement ce que le style et le caractère de l'œuvre permettaient déjà de supposer, au sujet de la date de son exécution. Le peu qu'on savait jusqu'ici de son histoire nous avait été transmis par M. J. Weale dans *Le Beffroi*. Il nous a appris que le triptyque fut acheté, en 1848, par le marquis de Westminster à un artiste de Londres, M. Evans, qui l'avait acquis lui-même d'un prêtre habitant le nord de l'Angleterre. Ce prêtre en était devenu possesseur à une vente publique, où le tableau fut décrit comme ayant été importé de Flandre. Ces maigres données viennent d'être subitement complétées et enrichies de la façon la plus heureuse par M. Adolphe Hocquet, conservateur des Archives et de la Bibliothèque de Tournai, qui, par de fructueuses recherches dans ses dépôts, a définitivement mis au jour les pièces capitales établissant l'origine première de l'œuvre¹. En explorant les dossiers des familles Braque (ou Bracque, car les deux orthographes se trouvent) et de Brabant, dont le triptyque porte les armoiries unies, il a pu exactement identifier les membres des deux familles auxquels s'applique cette alliance, ainsi que découvrir l'époque et la courte durée de leur union. Un certain « Jehan Bracque », désigné dans divers actes comme « fils de Monseigneur Jehan Bracque, chevalier² » (qui paraît avoir occupé

pour la *Vierge du chancelier Rollin*, qu'il put admirer à Autun, près de Beaune, et dont il s'est visiblement inspiré aussi dans le *Saint Luc peignant la Vierge*, connu par diverses répliques. Quant à l'esprit doctrinal et dogmatique, si particulier à l'artiste et dont le retable des *Sept sacrements*, du musée d'Anvers (commandé par Jean Chevrot, évêque de Tournai de 1437 à 1460), nous offre un autre exemple frappant, on ne saurait se dissimuler qu'il ne relève, en sa source première, du grand initiateur et de l'inventeur de génie, Hubert van Eyck, qui en créa, dans le retable du *Triomphe de l'Agneau*, le modèle vénéré par les générations postérieures. Comme tant d'autres peintres de Flandre, Roger de la Pasture, sans avoir été l'élève des frères van Eyck, fut, au fond, leur disciple et subit, tour à tour, leur double domination.

1. M. Hocquet a publié l'ensemble de ces précieux documents dans la *Revue tournaisienne* (n° 7, juillet 1913, p. 157-159). Ils ont également paru dans le *Gil Blas* du 9 août. Grâce à des indications supplémentaires, aimablement transmises par M. Hocquet, nous pouvons en préciser ou en rectifier quelques points.

2. Contrairement à ce qu'avait supposé d'abord M. Hocquet, tout semble prouver (avouons-le avec lui) que Jehan Bracque n'était pas, en réalité, fils du chevalier et d'Isabeau de Rouvroy. Leur seule fille et héritière légitime paraît avoir été Jehanne, explicitement dénommée comme telle et déjà mariée à Jacques de Montegny ou Montigny, d'après son compte de tutelle (21 déc. 1439). Jehan Bracque dut être un fils naturel du chevalier, de même que sa sœur Agnès, femme de Jehan Tolleman, morte en 1444, dont il fut l'exécuteur testamentaire

à Tournai une situation importante comme « maistre de la monnoie » dès les années 1413 et suivantes, qu'on sait avoir épousé en 1417 Isabeau de Rouvroy Saint-Simon et être mort en 1439), devint, vers 1450 ou 1451¹, l'époux de Catherine de Brabant, qui était elle-même issue du mariage de « Jehan de Brabant » (reçu bourgeois de Tournai le 25 octobre 1432, comme « fils de feu Jehan, natif de Paris ») et d'Agnès Savary, de riche souche tournaisienne, morte en 1438. Les deux jeunes époux ne restèrent unis que quelques années, Jean Bracque étant mort le 25 juin 1452, d'après un épitaphier manuscrit de la Bibliothèque de Tournai, où est citée l'inscription de son tombeau. Il eût suffi de ces renseignements pour rattacher sûrement à Jean Bracque et à Catherine de Brabant le triptyque portant leur blason. Mais M. Hocquet a trouvé mieux.

La jeune veuve de vingt ans, mère d'une fille unique, Agnès, qui devait épouser plus tard un noble tournaisien, Jehan Villain, écuyer, seigneur de la Boucharderie, se remaria à Tournai, après un temps indéterminé de deuil, mais en gardant jusqu'à sa vieillesse, semble-t-il, fidèle souvenir d'amour à son premier époux. C'est près de lui qu'elle a élu sépulture et qu'elle voulut être enterrée « en l'église des Frères-Croisiers », à Tournai — le fait est à noter — d'après son testament du 8 mars 1497, qui précéda de peu sa mort (1499), bien qu'ayant dépassé la soixantaine, elle fut alors, depuis trente-six ans au moins, remariée à Pierre Haccart². Or, dans ce testament, parmi de multiples mentions d'œuvres d'art et objets précieux de tout genre prouvant la richesse de la famille, le tableau est explicitement désigné comme légué par elle à son petit-fils, Jehan Villain, licencié ès-lois, descendant de son premier mariage. Les termes, en leur courte précision, ne peuvent laisser aucun doute : « Item, je donne à maistre Jehan Villain *un*

et qui est nettement déclarée dans l'acte « fille illégitime de monseigneur Jehan Bracque, chevalier » (3 déc. 1444). Il n'est pas étonnant qu'un serviteur des ducs de Bourgogne ait suivi sur ce point l'exemple de ses maîtres, qui multipliaient aisément les bâtards et avaient pour eux de particulières complaisances.

1. Le 15 avril 1451, « demiselle Catherine de Brabant, femme de Jehan Bracque, éagiée de XIX ans », acquiert des rentes sur la ville de Tournai. Il est probable, vu son âge, qu'elle était mariée depuis peu.

2. On ne connaît pas exactement la date du remariage, qui est antérieur, en tout cas, au 1^{er} octobre 1461. D'après un renseignement inédit, qu'a bien voulu nous communiquer M. Hocquet, la première mention en est donnée par un achat de rente fait à cette date, au nom de « demiselle Catherine de Brabant, femme Pierre Haccart, éagiée de XXX ans » et de sa fille, « Annechon Bracque », par son second mari, « le dict Pierre » (Archives de Tournai, n° 2817).

tableau à cinq ymaiges avec la custode. » Plus tard, on le retrouve, en outre, mentionné spécialement comme une pièce rare, dans une *Généalogie de la famille de Brabant*, datant de la seconde moitié du XVI^e siècle, et qui paraît avoir été rédigée d'après les papiers d'Antoine Villain, fils de ce dernier (Bibl. de Tournai, ms. 223). Il y est dit qu'en vertu d'un accord amiable « tous les enfants et héritiers » des Villain, qui semblent avoir été nombreux, « ont donné par pur et libéral don à Jhérôme de Brabant *ung fort exquis tableau en peinture à cinq images* donné en l'an mil quatre cens quatre-vingt et dix et sept par la susdicte damoiselle Catherine de Brabant au susdict Jéhan Villain, son petit-filz, ayant jusques ores esté tousjours commun entre iceulx enffans et héritiers », ledit don étant fait « en contemplation qu'iceluy de Brabant seroit seul de ce nom dont le dict tableau procède et portant seul les armes de Brabant ». L'œuvre, conservée (sans doute depuis la mort de Jehan Villain) indivise entre ses héritiers, est ainsi encore plus nettement déterminée par l'allusion précise aux armoiries qu'elle porte, et qui entraînèrent la généreuse décision prise de transmettre le joyau de prix, comme un légitime apanage, au dernier des Brabant, leur parent. Selon toutes probabilités, c'est en 1586 que « maistre Jérôme de Brabant, conseiller du Roy en sa Chambre de Flandres », arrière-petit-fils de Jehan de Brabant, frère de Catherine, entra en possession du triptyque, qu'il dut transporter à Gand, sa résidence. Ce que devint l'œuvre par la suite, avant de gagner l'Angleterre, nous l'ignorons pour l'instant.

De ces précieux renseignements, il ressort formellement que le tableau ne fut pas, comme on avait pu croire d'après son aspect, une fondation d'église, et qu'il ne fut pas destiné à accompagner un tombeau. Répondant à un but de dévotion privée, placé peut-être dans une chapelle ou un oratoire domestique, délicatement approprié par la taille même à sa destination, il paraît avoir été particulièrement et longtemps vénéré dans la famille qui le posséda. On se le transmet, comme un objet d'art autant que de piété, et comme un souvenir familial du plus haut prix. Tout porte à croire, toutefois, que, s'il n'eut pas (à proprement parler) une destination funéraire, il dut être, au moins, commandé en commémoration d'un deuil, pour éterniser la mémoire d'un mort dououreusement regretté et solliciter pour lui le bienfait des grâces divines. Il n'est pas rigoureusement impossible, sans doute, étant données les habitudes d'un temps où l'on se préoccupait volontiers de sa fin dernière, que l'œuvre ait été exécutée dans une intention pieuse, à la demande

commune des jeunes époux, durant leur courte union, c'est-à-dire entre 1450 et 1452, ainsi que l'a conjecturé M. Hocquet. Ce n'est guère dans les premiers temps d'un mariage pourtant, et à la fleur de l'âge, que de telles pensées viennent. Combien n'est-il pas plus naturel d'imaginer que ce fut justement la mort prématurée du mari (25 juin 1452) qui détermina la commande par sa veuve d'une sorte d'ex-voto funèbre, témoignage d'amour et de regrets, en même temps qu'hommage religieux où elle s'unit à lui! L'œuvre prend ainsi un sens émouvant et profond, conforme à toutes les vraisemblances. Dans l'une et l'autre hypothèse, d'ailleurs, que le triptyque ait été peint par Roger de la Pasture au moment où se terminait le retable de Beaune, ou, comme nous le supposons, dans les années qui en suivirent immédiatement l'achèvement, vers 1452-1455, les renseignements historiques, appuyant et confirmant les indications du style, permettent de le rattacher indubitablement à une période précise, touchant à la fin de la carrière du maître.

Les deux familles dont les noms demeurent associés à l'exécution de ce chef-d'œuvre nous sont inégalement connues. Si les Braque ou Bracque (selon qu'on adopte l'une ou l'autre orthographe) tiennent une place importante dans le nobiliaire français¹, en revanche, on sait peu de chose des Brabant. Il est curieux de constater, en tout cas, que l'une et l'autre famille semblent originaiement venues de Paris, pour s'installer à Tournai et y faire souche. On ne saurait trouver exemple plus typique des déplacements et acclimatations en divers pays, entraînés si fréquemment alors par les circonstances, et qui eurent généralement pour suite des changements de nationalités. Les Braque pourraient bien, comme l'ont supposé certains généalogistes, être primitivement d'origine italienne, changeurs lombards peut-être (les *Bracche*) attirés, comme tant de leurs congénères, par le renom de Paris, qu'on trouve fixés dans l'Ile-de-France dès le x^e siècle et complètement naturalisés parisiens au xiv^e. Quant aux Brabant, leur nom même indique que, bien que transplantés également à Paris, ils étaient originaires du Nord et que la branche de leur famille qui y retourna ne faisait que reprendre pied dans son pays d'origine. La *Généalogie de la famille de Brabant* déjà

1. D'Hozier leur consacre une centaine de pages dans son *Armorial général* (registre III, 1^{re} partie, p. 431-228; Paris, 1752, in-fol.). Cf. la réimpression Didot de l'édition originale. Au Cabinet des titres de la Bibliothèque Nationale sont conservés, en outre, de volumineux dossiers manuscrits les concernant, que nous avons également consultés.

citéé éclaire, au moins sur un point, notre curiosité. C'est « environ l'an 1400 », dit-elle, que « Jehan de Brabant » (celui qui fut le père de Catherine, reçu bourgeois de Tournai en 1432) « se retira en Tournay, ville lors franchoise, avecq ung sien frère nommé Philipps et venant tous deux de Paris, dont ils étoient, vers où le dict Philipps retourna depuis¹, laissant au dict Tournay le dict Jehan son frère maisné (*ainé*), qui s'allya en icelle ville à la demoiselle Agniès Savary ». La naturalisation tournaisienne de la branche ainée des Brabant se fit donc dans les premières années du xv^e siècle.

Pour les Braque, nous sommes infiniment mieux renseignés. Il s'agit là d'une famille puissante, qui eut en France, sous les Valois, au xiv^e et au xv^e siècle, une fortune considérable. Financiers enrichis, sortis de l'état de changeurs, ils grandirent peu à peu, grâce à la faveur royale qu'ils ne furent pas sans exploiter, devinrent personnages importants à la cour et y occupèrent, de génération en génération, particulièrement entre le règne de Jean le Bon (1350-1364) et celui de Charles VII (1422-1461), de multiples charges honorifiques autant que lucratives. Possesseurs de terres près de Montmorency, ils résident dans la capitale et sont fréquemment dénommés à l'origine « bourgeois de Paris ». C'est de leur ancêtre, Arnoul, anobli avec sa postérité en 1339 par Philippe de Valois, pour services rendus, — sans doute prêts d'argent faits au roi, comme le firent aussi ses fils, — que paraît dater l'importance de la famille. Il fonda en 1348, dans un but de piété familiale, « pour la rémission des péchés et le salut des âmes » des siens autant que de la sienne, près de son hôtel, « hors la porte du Chaume », une chapelle et un

1. Une pièce originale, conservée au Cabinet des titres de la Bibliothèque Nationale (P O, 488), se rapportant très probablement au même personnage, semble le confirmer. C'est une quittance de « *Philippe de Brabant, paieur des euvres du Roy nostre sire* », qui confesse avoir reçu d'Alexandre le Boursier, receveur général des aides ordonnées pour la guerre, la somme de trente livres tournois « pour emploier es ouvraiges et reparacions que l'en fait à present pour la fortificacion et deffense de la ville de Paris » (19 octobre 1410) : travaux visiblement nécessités par les débuts de la guerre civile entre Bourguignons et Armagnacs. Deux autres pièces du même dossier — l'une, quittance d'un « *Jehan de Brabant* » (sans autre désignation), au nom de son fils Estienot, chapelain perpétuel d'une chapelle à Notre-Dame de Poissy (19 mars 1483) ; l'autre, quittance de « *Jehan de Brabant, varlet de chambre et fourreur de robes de madame la duchesse d'Austriche et de Bourgogne* » (c'est de Marie de Bourgogne, femme de Maximilien, qu'il s'agit), pour gages payés et reçus (25 janvier 1480), — pourraient bien concerner également, la première un ascendant ou même le père de Philippe qui portait ce nom, la seconde un de ses descendants, mais ici sous toutes réserves.

hôtel-Dieu célèbres, dont l'emplacement est encore aujourd'hui marqué par la rue de Braque, entre la rue du Temple et la rue des Archives, dans le Marais. Mais ce furent surtout deux de ses fils, Amaury et Nicolas, qui, sous Jean le Bon et Charles V, dans une carrière d'ailleurs assez agitée, mêlée de procédés douteux, d'intrigues féroces et d'ambition sans scrupule¹, comblés des faveurs royales, portèrent l'orgueil et la puissance de la famille au pinacle : le premier, conseiller du roi et du duc de Normandie, maître des comptes ; le second, successivement maître d'hôtel et conseiller du roi, trésorier de France, principal ministre des finances, maître des comptes, conseiller du grand et du petit Conseil, gouverneur de Vincennes, chambellan du roi, amoncelant et cumulant les dignités de tout genre, intime familier des souverains, qui fut exécuteur testamentaire du roi Jean (1364) et membre du Conseil de régence nommé par Charles V (1374)². C'est à ces illustres ascendans que se rattache Jean Braque, mari de Catherine de Brabant. Voici comment s'établit la filiation. Les enfants des frères Braque, sans égaler leur extraordinaire fortune, continuèrent à bénéficier, sous Charles VI, d'importantes charges de Cour ou offices relevant généralement des finances, — indice d'un sens pratique des affaires solidement ancré dans la famille, — que la prévoyance paternelle leur avait d'ordinaire assurés. Tandis que l'aîné des fils de Nicolas lui succérait, de son vivant, dans les fonctions de maître d'hôtel du roi, qu'il transmit de même à l'aîné de ses fils, parmi les enfants d'Amaury, l'aîné, Arnoul, qualifié « bourgeois de Paris », devenait garde, puis maître particulier de la monnaie de Paris, et épousait Alix Gentien, fille d'un personnage considérable, Jean Gentien, général-maître des monnaies du Roi. C'est de cet Arnoul que naquit « Monseigneur Jehan Bracque, chevalier », mari d'Isabeau de Rouvroy. Il est le grand-père, du côté paternel, de celui que commémore le triptyque.

Comment se fait-il que, de cette famille si solidement établie parisienne, ayant à Paris ses attaches héréditaires et ses intérêts essentiels, une branche se soit détachée pour aller se fixer dans le Hainaut, sur les confins de la Flandre ? Ce fut évidemment la suite de la terrible période de troubles, guerre civile compliquée d'inva-

1. Cf. Noël Valois, *La Revanche des frères Braque* (*Mémoires de la Société de l'histoire de Paris*, t. X, 1884, p. 100-126).

2. Courajod (*Alexandre Lenoir et le Musée des Monuments français*, t. II, p. 117-124; Paris, Champion, 1886, in-8) s'est occupé de Nicolas Braque, à propos des débris de son tombeau.

sion étrangère et massacres constants, qui mit la France aux abois pendant tout le premier tiers du xv^e siècle. La division se fit dans les familles mêmes, entre Armagnacs et Bourguignons, selon que les uns restaient fidèles au roi et que les autres suivaient le parti des rebelles. Il en advint ainsi pour les enfants d'Arnoul Braque. Alors que l'un d'eux, Nicolas, encore simple écuyer, est tué à la bataille d'Azincourt (1415) et que l'autre, Bernard, héritier des traditions familiales, successivement garde de la monnaie de Paris, général-maître des monnaies de France et chambellan du roi, paraît avoir tenu un rang important à la cour, certains de leurs frères, en revanche, s'engagèrent nettement à la suite des ducs de Bourgogne. Ce fut le cas de Jean Braque, dit l'ainé, époux d'Isabeau de Rouvroy. Il vint ainsi tout naturellement de bonne heure résider dans cette région du Nord, alors comparativement si tranquille, récent apanage de ceux qu'il servait et où il dut être attiré par quelque emploi. Un de ses frères, Arnoul, semble l'avoir précédé à Tournai. Il est dénommé « maître de la monnaie de Tournai » (*magister monetae nostrae Tornacensis*), par un acte du 20 juillet 1408, concernant Michel de Gand, bourgeois de Tournai, soupçonné de certains maléfices contre ladite monnaie¹. Il peut se faire qu'il y ait préparé les voies à Jean Braque, mentionné à son tour, en juillet-septembre 1413, dans un compte de recettes de « Jehan de Pressy », receveur général des aides ordonnées pour la guerre, comme « maître particulier de la monnaie de Tournay », d'où il semble résultter qu'il devint alors bénéficiaire de la charge d'Arnoul². C'est probablement à partir de cette époque qu'il s'établit à Tournai, en fait sa résidence et ne s'en éloigne plus guère jusqu'à sa mort (1439). On imagine volontiers qu'à l'exemple de son maître, dont on sait le goût pour les Flamandes, il put avoir, soit dès les premiers temps de son séjour, soit

1. La transcription de l'acte se trouve à la Bibl. Nat. (*Carrés d'Hozier*, 128, fol. 279). M. Hocquet a bien voulu nous faire savoir, de son côté, qu'Arnoul Braque est mentionné par diverses pièces, comme résidant à Tournai en mai 1408 et y acquérant des biens le 8 février 1416 (Archives de Tournai).

2. Cf. la transcription de l'acte (Bibl. Nat., *loc. cit.*, fol. 284). D'après une aimable communication de M. Hocquet, les Archives de Tournai contiennent également, pour les années 1413, 1414 et suivantes, des documents relatifs à des acquisitions de biens et de rentes faites par « Jehan Bracque, maistre de la monnoie de Tournay », qui se retrouvent tous dans le compte de tutelle de Jehanne Braque, fille et héritière du chevalier et d'Isabeau de Rouvroy (1444). La plupart des généalogistes, d'Hozier notamment, ont fait erreur, en attribuant les fonctions et le titre de maître de la monnaie de Tournai à un frère du chevalier, dit Jean le jeune, sur lequel on est peu fixé.

même après son mariage, entre 1412 et 1420 environ, quelque amour dans la région, peut-être à Tournai même, d'où sont issus ses enfants illégitimes, Agnès et Jean, le futur mari de Catherine de Brabant. La naissance irrégulière de ce dernier peut expliquer une alliance relativement modeste dans la riche bourgeoisie tournaise, toute parée qu'elle fût d'un blason, alors que, dans d'autres conditions, l'orgueil familial l'eût sans doute entraîné vers quelque famille plus illustre et répondant mieux aux ambitions héréditaires¹. D'après l'époque présumée de sa naissance, il est probable qu'il était âgé d'une trentaine d'années au moment de son mariage (1450-1451) et de sa mort (1452).

Ces curieux détails historiques n'étaient pas inutiles à donner. En même temps qu'ils permettent de préciser sur certains points les faits se rattachant à l'origine de l'œuvre, ils lui confèrent peut-être aussi une part d'intérêt supplémentaire, spécialement digne d'être apprécié dans notre pays. Il est assez piquant que ce triptyque, exécuté par Roger de la Pasture à Tournai, dans sa ville natale et pour des compatriotes, évoque directement le souvenir de deux familles parisiennes — l'une surtout fameuse et intimement liée à notre histoire nationale — transplantées dans le Hainaut par le hasard des circonstances et devenues tournaises par adoption. Le chef-d'œuvre du grand artiste, qui paraît avoir été commandé, conçu et consacré par Catherine de Brabant en mémoire de son mari défunt, est ainsi particulièrement bien placé dans le pays d'origine de leurs deux familles, à Paris même, en ce Louvre, ancienne demeure des rois, que les ancêtres de Jean Braque ont assidûment fréquenté. Il faut avouer que le retable d'Inwood, une des perles de la collection des Westminster, a eu à la fois tous les bonheurs, puisqu'on retrouve subitement ses papiers, ses titres de noblesse, en même temps qu'il prend rang parmi les trésors d'un glorieux musée.

PAUL LEPRIEUR

1. Il est bon de noter que ses cousins germains du côté paternel, les fils de Bernard Braque, étaient alors à Paris des personnages considérables. L'un, Philippe, chevalier, conseiller au Parlement de Paris, avait épousé, en 1449, la fille du secrétaire du roi et contrôleur de son argenterie, Marguerite de Canlers; l'autre, Germain, général-maître des monnaies, comme son père, et plusieurs fois échevin de la ville de Paris, était, depuis 1445, le mari de Catherine des Landes, fille de Pierre, général des monnaies et prévôt des marchands.

LES STALLES DE SAINT-CLAUDE

A PROPOS DE QUATRE PANNEAUX SCULPTÉS
RETROUVÉS DANS LA COLLECTION
DE M^{me} LA MARQUISE ARCONATI-VISCONTI
ET AU MUSÉE DE SOUTH KENSINGTON



ADAME la marquise Arconati-Visconti possède parmi ses belles collections d'art deux panneaux en bois sculpté représentant des anges ailés porteurs d'écussons¹. Sur chaque écusson se détache un aigle. Debout sur un socle, les anges, vêtus d'amples draperies, inclinent légèrement leurs visages expressifs. Leurs cheveux aplatis sur le sommet de la tête, retenus au front par un diadème, se répandent en un flot d'ondulations épaisses et bouillonnantes. Les mains, sans être élégantes, sont pleines de vie. Des flammes et des rayons illuminent alternativement les auréoles. L'encadrement se compose d'un arc ogival formé de lobes et de feuilles et se terminant par un fleuron qui s'épanouit sur un remplage. Au sommet de l'un des panneaux s'inscrivent les lettres *p. p. s.*.

Ces panneaux autrefois peints ont été débarrassés de leur couleur et réduits à l'état de bois naturel.

D'après leur style, nous pouvons les dater du XV^e siècle.

Achetées à Paris, mais provenant des environs de Bourg-en-Bresse, ces œuvres ont été considérées par plusieurs érudits — entre autres par Émile Molinier — comme ayant appartenu à l'église de Brou. L'aigle faisait penser à Marguerite d'Autriche. Toutefois les stalles de Brou, exécutées dans les années 1530 à 1532², sont d'un style plus avancé. Il suffit de comparer les *Anges* en question avec

1. Hauteur : 1^m90 ; largeur : 0^m45.

2. V. Nodet, *L'Église de Brou* (Paris, H. Laurens, coll. des *Petites monographies des grands édifices de la France*), p. 68.

un fragment quelconque de cet ensemble pour s'assurer qu'ils n'en ont jamais fait partie.

Peu de temps après avoir vu les panneaux de M^{me} la marquise Arconati-Visconti, je me rendis à Saint-Claude (Jura), dont la cathédrale conserve des stalles admirables du xv^e siècle. Je fus immédiatement frappé par la ressemblance que les dorsaux de ces sièges offraient avec les boiseries de la collection Arconati-Visconti. Les analogies entre les encadrements, les socles, les draperies s'imposaient à première vue. En outre, certaines similitudes se révé-



FRAGMENT DES STALLES DE L'ÉGLISE DE BROU

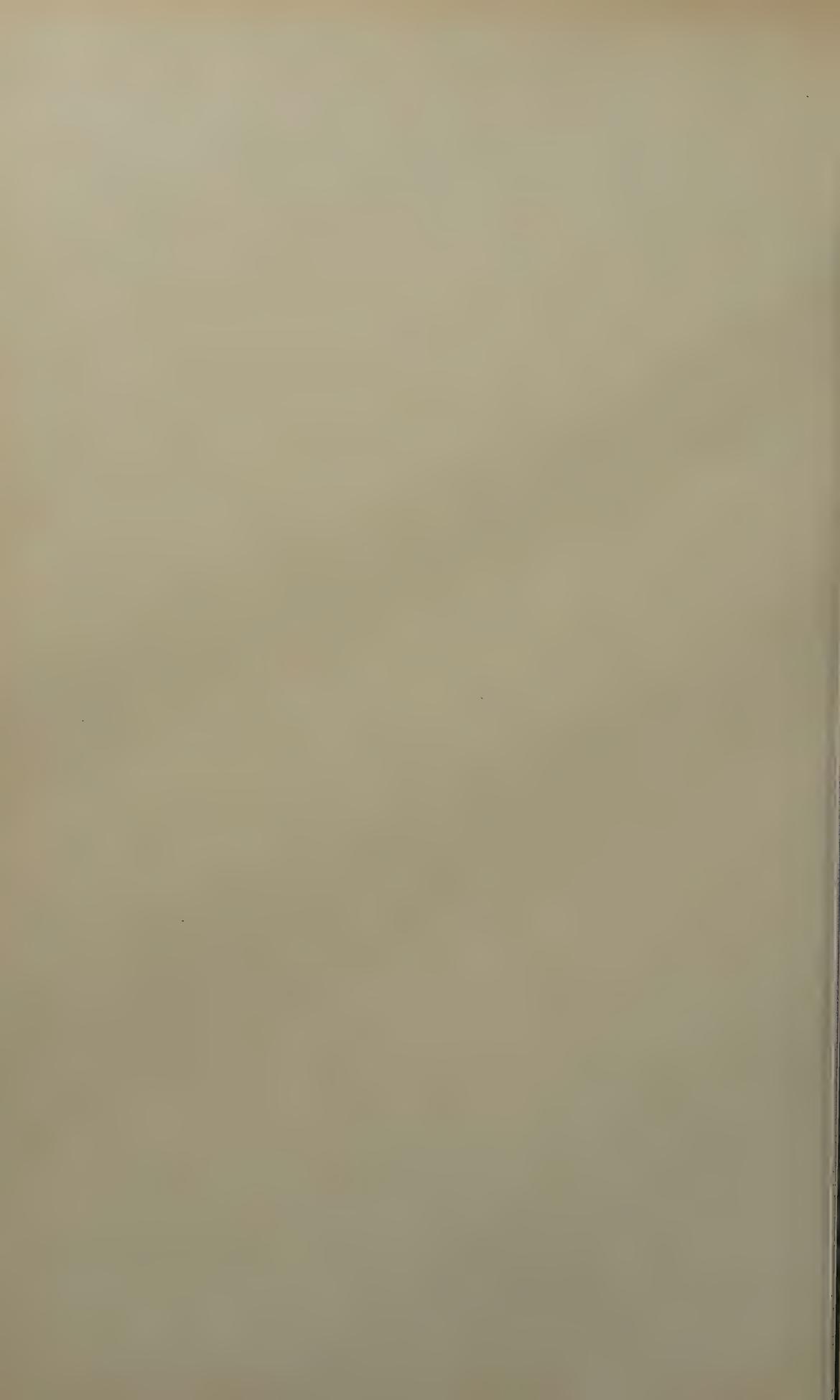
laient dans les détails des physionomies et dans l'anatomie.

Toutes les sculptures de Saint-Claude, bien que provenant du même atelier, ne semblent pas avoir été dessinées dans le même style. Il en est de plus lourdes et de plus fines. Les *Anges* de la collection Arconati-Visconti s'apparentent à ces dernières¹. Dans la mesure où nous pouvons ajouter foi à des comparaisons de style, le doute n'est pas permis. Les panneaux de M^{me} la marquise Arconati-Visconti faisaient primitivement partie des stalles de Saint-Claude.

1. Voici quelques analogies frappantes : dans la figure de l'*Évangéliste*, vu de face, désignant le contenu de son livre, le drapement de la robe et les pieds sont presque identiques à ces mêmes détails dans la sculpture de gauche de M^{me} la marquise Arconati-Visconti. C'est toutefois avec les jouées, notamment avec *Charlemagne remettant la charte aux fondateurs de l'ordre* que nos *Anges* offrent le plus de points communs.



PANNEAUX EN BOIS SCULPTÉ (XVe SIÈCLE)
PROVENANT DE LA CATHÉDRALE DE SAINT-CLAUDE
(Collection de Mme la marquise Arconati-Visconti, Paris.)



Jetons un coup d'œil sur cet ensemble impressionnant par la beauté et par la richesse des sculptures.

Viollet-le-Duc a été un des premiers à les signaler¹. Lorsqu'il les vit, elles pâtissaient d'une modification malheureuse entreprise au XVIII^e siècle : déplacées de l'endroit qu'elles occupaient primitive-ment à l'entrée du chœur, elles avaient été disposées en hémicycle au chevet de l'église; une couche de peinture ocre les recouvrait.

La publication de Viollet-le-Duc eut sans doute pour effet de réveiller à Saint-Claude même l'intérêt en faveur de ces admirables sculptures. Comme elles étaient dans un état de délabrement fâcheux, on décida de les restaurer et de leur rendre leur emplacement primitif. Ce travail délicat fut confié en 1869, sous l'épiscopat de Mgr Nogret, avec l'aide du gouvernement, à l'ébéniste Robelin, de Colonne, qui mit un soin délicat à l'accomplissement de sa tâche.

Depuis cette restauration, les stalles de Saint-Claude se présentent à nos yeux dans toute leur ampleur primitive. Elles s'allongent contre les parois latérales du chœur et se divisent en deux rangées se faisant face. Chaque rangée se compose de stalles basses et de stalles hautes abritées par un dais. A voir les figures innombrables qui apparaissent de droite et de gauche, en haut et en bas, nous avons le sentiment d'assister comme à une floraison sculpturale. Cependant — ainsi que le remarque Viollet-le-Duc — la profusion des détails est soumise à des règles générales qui maintiennent l'ordre et la clarté dans le débordement de la sève créatrice.

Les stalles hautes sont au nombre de quarante-quatre. Nous en comptons vingt-deux de chaque côté. Sur les dossier sont sculptés, en grandeur presque naturelle, des Prophètes alternant avec des Apôtres, ainsi qu'un certain nombre de saints abbés. Ces figures, aux draperies amples et lourdes, aux attitudes souples et vivantes, aux physionomies caractéristiques, donnent la note dominante de cette symphonie. Autour d'elles s'agitent des figurines, s'enchâssent des motifs d'architecture et des bas-reliefs. Particulièrement intéressantes sont les miséricordes et les compositions placées au-dessous des accoudoirs et figurant toute une série d'épisodes empruntés à la vie contemporaine, vie de chasse et d'agriculture, dont le sculpteur a rendu le charme immédiat. En outre, les jouées sont décorées de nombreuses représentations étagées les unes au-dessus des autres.

Près de la nef, nous voyons à gauche saint Romain et saint

1. *Dictionnaire d'architecture*, t. VIII, p. 465. Les indications de Viollet-le-Duc relativement à l'auteur et à la date sont incorrectes.

Lupicien, les fondateurs du couvent, bâtissant l'église tandis que des petits démons, huchés sur un roc, les molestent à coups de pierres. Au-dessus, les saints Pierre et Paul, particulièrement vénérés parmi les patrons de l'église, semblent marcher tout en conversant ensemble. Plus haut, l'ange de l'Annonciation, la Synagogue et saint Jean l'Évangéliste font pendant à des statues correspondantes qui occupent la jouée d'en face.

Sur cette dernière, saint Romain, abrité par un arbre, fait la lecture à une sainte, peut-être à sa sœur Yole. Plus haut, saint André et saint Claude, également patrons de l'église, ont une place équivalente à celle des Princes des Apôtres. Les étages supérieurs sont occupés par la Vierge de l'Annonciation, par l'Église triomphante et par saint Matthieu.

Du côté du chevet, la jouée nord est ornée, dans le bas, d'une composition représentant saint Romain et saint Lupicien visitant leur sœur Yole, et, dans le haut, d'un relief en bosse où apparaissent les deux fondateurs agenouillés devant Charlemagne qui leur octroie la charte du couvent. Au sommet se dessinent une Pitié et saint Marc.

En face de cette jouée, du côté sud, saint Martin, partageant son manteau avec un miséreux, est surmonté de deux saints religieux et de saint Luc.

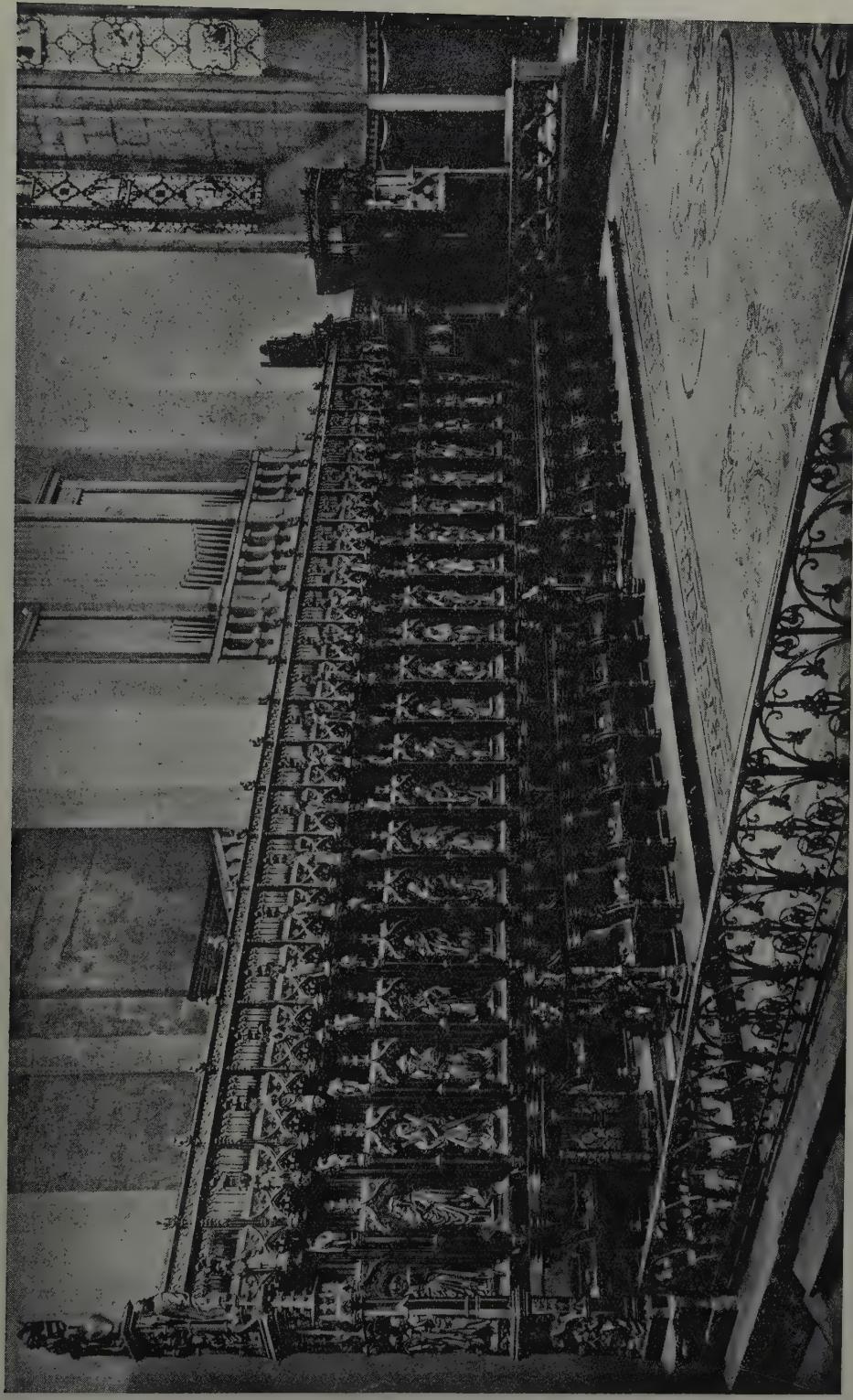
Les extrémités des stalles basses sont également décorées de scènes sculptées. La plus importante d'entre elles (près de la nef, du côté nord), évoque l'auteur des stalles, Jean de Vitry, agenouillé devant saint Claude et portant un phylactère où sont inscrits ces mots : *O PATR. MI.* » [*O patrator miraculorum*¹]. Aux pieds du personnage agenouillé, nous lisons : « *J. DE VITR.* » [*Jean de Vitry*].

Ce portrait est complété par l'inscription suivante, placée à l'intérieur de la jouée sud-est des stalles hautes :

MIL. LXV. QVATRE CENS
DE LA MAIN DE JEHAN DE
VITRY FVRENTE PARFAIS
LES SIEGES.

A. Vayssiére, alors archiviste du département de l'Ain, à Bourg, écrivit en 1874 une notice excellente sur ces stalles. Il exprimait

1. Cf. A. Vayssiére, *Étude archéologique sur les stalles de la cathédrale de Saint-Claude* (*Mémoires de la Société d'émulation du Jura*, 1874, p. 79 et suiv.).



STALLS DU CHŒUR DE LA CATHÉDRALE DE SAINT-CLAUDE

l'espoir que de nouveaux détails seraient découverts dans les archives du couvent, conservées à Lons-le-Saunier¹. Prenant la balle au vol, Bernard Prost, directeur des Archives du département du Jura, se mit à dépouiller les dossiers du monastère et publia, deux ans après, un document daté du 21 juin 1449, d'après lequel « Jean de Vitry,



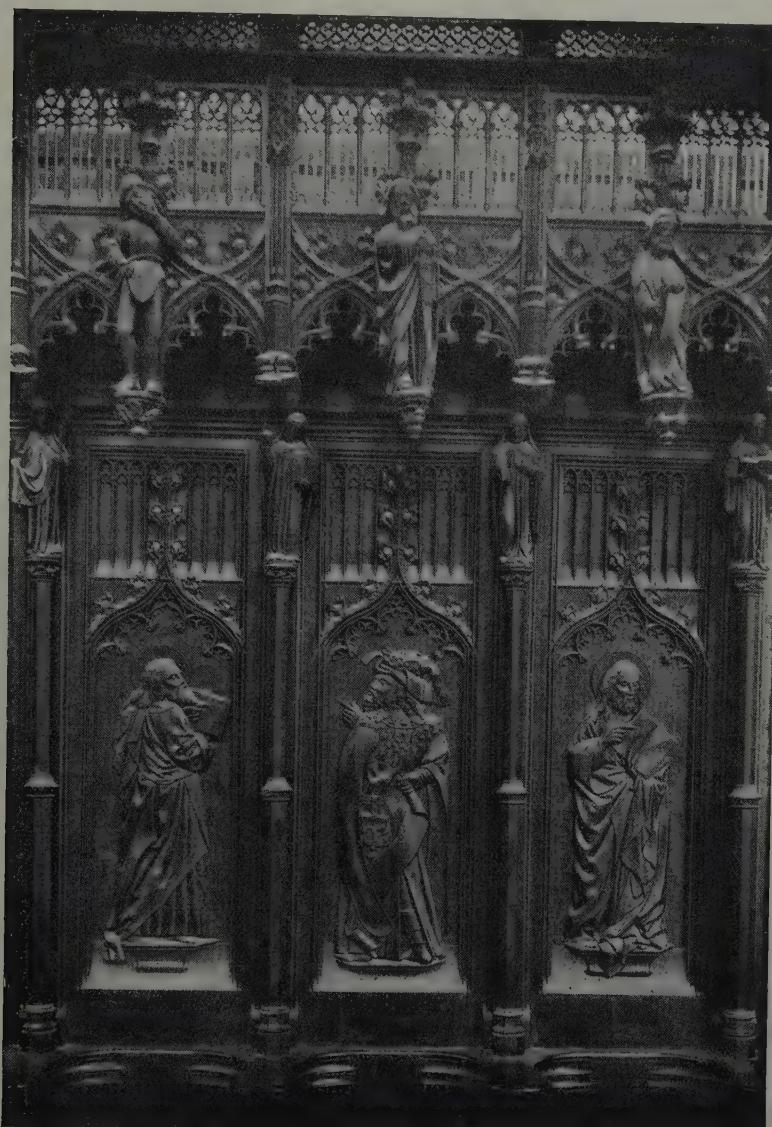
UN ÉVANGÉLISTE ET UN PROPHÈTE
DÉTAIL DES STALLS DE L'ÉGLISE DE SAINT-CLAUDE

bourgeois de Genève, constructeur des stalles de Saint-Claude », reconnut avoir reçu des religieux de Saint-Claude 600 florins pour les stalles commencées et promit d'achever son ouvrage². Ce contrat fut passé à « Costance, près Genève », c'est-à-dire dans un fau-

1. Ouvr. cité.

2. *Mém. de la Société d'émulation du Jura*, 1876, p. 373 et suiv.

bourg de Genève incorporé aujourd’hui à la cité et dont l’artère principale s’appelle actuellement la rue de Coutance¹. Tous les droits



DÉTAIL DES STALLES DE L'ÉGLISE DE SAINT-CLAUDE

de juridiction furent réservés, notamment ceux du duc de Savoie et des évêchés de Genève et de Lausanne.

1. Cf. Rivoire, *Registres du Conseil de Genève*, Genève, t. I (1900), *passim*. Le terme employé dans ces actes est : « *querriera Costanciæ* ».

Dans son volumineux ouvrage sur l'abbaye de Saint-Claude, le savant Dom P. Benoît, après avoir donné un aperçu historique de ces stalles, ajoutait cette remarque : « Il est certain que le corps des stalles hautes présentait, au bas du chœur, des stalles de retour, c'est-à-dire des stalles adossées au jubé et regardant le sanctuaire : *car les panneaux d'angle existent encore dans l'ancienne salle des archives : ce sont quatre panneaux étroits, où sont sculptés des anges portant les armes de l'abbaye et celles de l'Empire...¹* ».

On le voit, cette indication correspond, en ce qui concerne deux des panneaux cités, aux sculptures de M^{me} la marquise Arconati-Visconti.

Arrivé à de telles conclusions, je voulus m'assurer de ces résultats en faisant appel à la mémoire de ceux qui avaient pu voir les *Anges* de M^{me} la marquise Arconati-Visconti à l'époque où ils étaient encore à Saint-Claude. J'épargnerai aux lecteurs de la *Gazette* le détail de mes démarches. Il me suffira de dire qu'après un échange de correspondance avec diverses personnes, je finis par m'adresser, — sur le conseil de M. Paul Regad, amateur d'art éclairé, — au sacristain de la cathédrale de Saint-Claude, à M. L. Bouchot, qui, non content d'entretenir soigneusement les trésors confiés à sa garde, s'intéresse passionnément et avec intelligence à l'histoire du monument au milieu duquel s'écoule sa vie. Je lui envoyai une photographie des *Anges*, qu'avait bien voulu exécuter pour moi M. Raoul Duseigneur, après en avoir obtenu gracieusement la permission de la propriétaire. Ayant pris connaissance de ce document, M. Bouchot m'adressa aussitôt la lettre suivante :

Saint-Claude, le 19 mai 1913.

Monsieur,

Je m'empresse de vous envoyer les renseignements que j'ai pu recueillir sur les panneaux dont vous m'avez adressé la photographie.

D'après M. le chanoine Vuillermoz, qui a passé sa vie à Saint-Claude, tant comme étudiant que comme secrétaire de l'évêché et comme chanoine, ces panneaux existaient dans notre cathédrale lors de la réfection des stalles, de 1869 à 1874 ; ils ont été débarrassés de leur peinture à ce moment, mais comme on ne trouvait pas leur place dans l'ensemble reconstitué, quatre de ces panneaux, avec différents débris, furent

1. Dom P. Benoit, *Histoire de l'abbaye et de la terre de Saint-Claude*, Montreuil-sur-Mer, t. II (1892), p. 217. Le passage que nous citons, rédigé probablement avant la restauration de 1869, a été reproduit tel quel dans la publication parue en 1892. Cet ouvrage de « bénédictin » représente le labeur d'une vie entière et fait le plus grand honneur au zèle et à la sagacité de l'écrivain, quoique çà et là des erreurs de détail puissent être relevées.

vendus en 1874 ou 1875. Les sculptures dont vous m'avez envoyé la photographie appartenaient bien à cette série. M. le chanoine Vuillermoz les a de suite reconnues. Que sont devenues les deux autres ? C'est ce qu'il ne pourrait préciser.

Veuillez agréer, etc.

L. BOUCHOT.

Mes conclusions scientifiques se trouvent donc confirmées par des renseignements personnels d'une valeur indiscutable.

Mais que sont devenus, en effet, les deux autres panneaux ? D'après des renseignements obligamment fournis par M. Raoul Duseigneur, deux morceaux de sculpture faisant pendant à ceux de M^{me} la marquise Arconati-Visconti furent achetés par le collectionneur Stein et passèrent en 1899, lors d'une vente publique, à M. Salting de Londres¹. Ils se trouvent aujourd'hui au musée de South Kensington, auquel ils ont été légués par le célèbre amateur anglais. Grâce à M. Cecil Smith, conservateur de ce musée, voici une reproduction de ces œuvres, dont les dimensions correspondent à celles des panneaux de M^{me} la marquise Arconati-Visconti². La différence de la hauteur provient de ce que les boiseries de Londres sont restées intactes, tandis que celles de Paris ont été quelque peu diminuées. L'encaadrement des quatre pièces est semblable. En revanche, les *Anges* de Londres sont d'un style moins souple et d'une exécution moins poussée. Leurs visages ont moins d'expression, leurs chevelures manquent d'allure, leurs mains paraissent moins vivantes. Les écussons ont une forme différente et présentent un aigle à deux faces qui est, pour Dom Benoit, l'emblème de l'Empire. Au-dessus de l'une de



CHARLEMAGNE OCTROYANT LA CHARTRE
DU COUVENT
A SAINT ROMAIN ET A SAINT LUPICIEN
DÉTAIL DES STALLES DE L'ÉGLISE
DE SAINT-CLAUDE

1. Catalogue de la seconde vente Charles Stein, 1899, p. 27 (n°s 123-124).

2. Hauteur : 2m03; largeur : 0m48. La partie inférieure n'est pas entièrement visible sur notre gravure.

ces figures, nous apercevons les lettres i. h. s. (*Iesus hominum salvator* ou *ΙΗΣΟΥΣ*), c'est-à-dire le chrisme adopté par saint Bernardin de Sienne et figuré de la même façon dans plusieurs œuvres d'art de la seconde moitié du xv^e siècle¹.

En résumé, les dorsaux de Londres sont d'une qualité d'art inférieure à ceux de Paris, ce qui ne les empêche pas de provenir du même ensemble. La photographie de Londres a d'ailleurs été montrée à M. le chanoine Vuillermoz, qui a certifié avoir vu à Saint-Claude les panneaux du South Kensington.

Quelle était la destination de ces quatre sculptures ? Dom Benoît suppose qu'elles surmontaient des stalles de retour, adossées au jubé disparu. Quoique plus hautes et plus étroites que les dorsaux des stalles actuelles, elles ont pu se combiner avec des sièges². Suivant Vayssière, les stalles hautes — sans doute les dorsaux — étaient au nombre de quarante-huit. Si nous ajoutons les quatre panneaux de Paris et de Londres à la somme des dossiers actuellement reconstitués à Saint-Claude, nous arrivons précisément à ce chiffre. Il ne nous est toutefois guère possible de déterminer actuellement l'emplacement primitif de ces quatre sièges.

Il nous reste à éclaircir plusieurs points de détail.

Traitons tout d'abord des emblèmes. Il existe dans les sièges de Saint-Claude de nombreux écussons dont les armes ont été enlevées. D'après Vayssière, ils portaient tous « les armoiries de l'abbaye, qui étaient celles de l'Empire, d'or à l'aigle éployée de sable. Ils avaient été arrachés à l'époque de la Révolution sans doute, et plusieurs d'entre eux ont été retrouvés derrière les stalles hautes³... » Pour ma part, j'ai découvert un seul écusson minuscule portant un aigle identique à celui de la collection Arconati-Visconti. Il est soutenu par un angelot au-dessus des Apôtres Pierre et Paul dans la jouée nord-ouest.

Alors que Dom Benoît considère l'aigle décorant les écussons de Paris comme l'emblème du couvent et l'aigle à deux faces figuré au South Kensington comme une allusion à l'Empire dont se réclamait, paraît-il, la terre de Saint-Claude⁴, Vayssière suppose que ces deux

1. Il apparaît dans une des fresques d'Abondance (Haute-Savoie). Un exemple bien connu se trouve sur une médaille de saint Bernardin de Sienne et sur une médaille vénitienne à l'effigie du doge Niccolo Marcello († 1474). Cf. Aloïs Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance : Venise et les Venitiens*, Paris, 1887, p. 113.

2. A Saint-Claude, les dossiers comportent 1^m79 de haut sur 0^m55 de large.

3. Vayssière, ouvr. cité, p. 100, note.

4. *Loc. cit.*



PANNEAUX EN BOIS SCULPTÉ PROVENANT DE LA CATHÉDRALE
DE SAINT- CLAUDE
(Musée de South Kensington, Londres.)

emblèmes étaient les armes du monastère. Il est fort possible que l'abbaye de Saint-Claude ait pris l'aigle pour armoirie. Nous serions toutefois surpris que la distinction entre l'aigle simple et l'aigle à deux faces ne se rapportât pas à deux instances différentes. En ce cas, il nous paraîtrait naturel que l'aigle à deux faces fût l'emblème de l'Empire.

Comment interpréter les lettres *y. y. z.* surmontées d'un signe d'abréviation ? Pour en trouver le sens, il faut ne pas oublier que cette inscription fait pendant aux lettres *i. h. s.* et que, par conséquent, elle doit s'accorder avec un hommage au Christ. L'abréviation peut être lue *prepositus*¹. En ce cas, combinée avec le chrisme, elle signifierait que les moines ont entendu préposer le Christ aux destinées de leur maison : *Christus prepositus*. Nous pourrions aussi lire *perpetuus*, ce qui se rapporterait au Christ en l'éternité : *Christus perpetuus*². L'hésitation entre ces deux lectures est permise. Il est certain toutefois que ces quatre panneaux formaient un ensemble. Leurs inscriptions contribuent donc à définir dans leurs grandes lignes leurs emplacements respectifs.

Commencée avant 1449 et terminée en 1465, cette œuvre a exigé environ vingt années de travail. C'est pourquoi, sans doute, elle offre dans les détails des variations de dessin et d'exécution n'altérant d'ailleurs en rien la belle unité de l'ensemble.

Quel est ce Jean de Vitry, auteur d'un ouvrage si remarquable ? D'après M. A. Choisy, il était originaire de Pontverre, en Savoie, et fut reçu bourgeois de Genève en 1445. Il figure dans le livre des bourgeois de cette ville sous le nom de *Johannes de Vitrix, carpentator ymaginum*³.

Genève possédait autrefois des ateliers de sculpteurs sur bois dont le mouvement d'expansion se fit sentir, durant le xv^e siècle, dans les régions environnantes. Les stalles de Saint-Claude ont, en effet, leurs pareilles à Genève même, à Saint-Jean-de-Maurienne, à Aoste⁴ et dans plusieurs autres localités. Comme Jean de Vitry, les auteurs de ces ensembles se sont portraitureés dans leurs œuvres et les ont signées de leurs noms. Pierre Mochet de Genève a immortalisé sa

1. Cette lecture m'a été suggérée par M. Lauer, de la Bibliothèque Nationale, membre de la Société des Antiquaires de France. Elle est indiquée dans plusieurs manuels de paléographie.

2. Je dois cette hypothèse à M. Théodore Reinach, membre de l'Institut.

3. *Dictionnaire des artistes suisses*, article *Vitry*.

4. Cf. P. Toësca, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia : Aosta*, Roma. E. Calzone, 1911, p. 13 et suiv.

signature à Saint-Jean-de-Maurienne, Jean Vion de Samoëns (près Genève) et Jean de Chetro (probablement Chiètres, en Suisse) ont fait de même à Aoste. Quant aux stalles de Genève, dont une partie est conservée aujourd'hui à l'ancienne cathédrale et l'autre à l'église Saint-Gervais, elles proviennent de cette même école¹.

Genève était donc un foyer de sculpture sur bois qui rayonnait sur les contrées avoisinantes. La prépondérance de ses ateliers se fit sentir jusqu'à l'époque de la Réforme. Ainsi, lorsque la République de Berne voulut doter sa collégiale de stalles, elle chargea ses artistes, en 1522, d'aller s'inspirer des modèles genevois². Il semble que les ateliers de sculpteurs genevois se soient adjoint des artisans venus de la Suisse allemande où le travail du bois était traditionnel. Nous en avons un exemple à Aoste, où le maître d'œuvre était savoyard, tandis que son aide venait des environs de Berne. La manière dont ces deux collaborateurs se répartissaient l'ouvrage, est indiquée par les instruments qui leur sont attribués. Le plus âgé d'entre eux est muni d'un compas et d'une équerre, le plus jeune porte, outre le compas indispensable, un couteau et un ciseau. Le premier ébauchait donc l'ouvrage, le second en exécutait les détails.

Dans les stalles de Genève apparaît plusieurs fois un écusson portant un lys à pétales. A l'église Saint-Gervais, ces armes se retrouvent par deux fois sur les dorsaux, où ils sont présentés par des anges. L'analogie qu'offrent ces représentations avec les *Anges* de Saint-Claude appartenant à M^{me} la marquise Arconati-Visconti n'échappera point à nos lecteurs. Elle fournit un argument de plus en faveur de l'assimilation de ces dernières sculptures à des dorsaux de stalles.

Peut-être la similitude que nous constatons entre l'emploi de ces écussons à Genève et à Saint-Claude pourrait-elle répandre quelque lumière sur la signification de l'emblème figuré dans les stalles genevoises.

Interprétant le lys à pétales comme un lys de Florence, des archéologues ont supposé que ces stalles avaient été commandées par des marchands florentins dont la colonie était puissante à Genève durant le xv^e siècle. M. Camille Martin a toutefois prouvé que l'hypothèse d'après laquelle ces stalles proviendraient de l'ancienne chapelle des Florentins, chapelle dotée magnifiquement par le célèbre

1. J. Scheuber, *Die mittelalterlichen Chorstühle der Schweiz*, Strasbourg (Heitz), 1910, p. 74.

2. Haendke et Müller, *Das Münster in Bern*, Berne, 1894, p. 134

Francesco Sassetti, était inadmissible¹. Il les considère comme ayant fait partie du couvent des Cordeliers à Rive. Quant à l'interprétation du lys, cet auteur semble admettre la version traditionnelle relativement à une fondation de commerçants florentins².

Une telle interprétation nous paraît toutefois difficile à soutenir. Pour quelle raison ces hommes d'affaires auraient-ils édifié des sièges dans une église de Cordeliers qui leur était, en définitive,

indifférente ? Il n'y avait là pour eux ni œuvre de piété à exercer, ni gloire à chercher. Nous aurions compris qu'ils eussent arboré leur armoirie nationale dans leur chapelle. Du moment que ces stalles ont une autre origine, l'hypothèse du lys florentin doit être abandonnée.

Le couvent de Rive était une demeure chère aux membres de la famille de Savoie. Il était souvent fréquenté par des princes et par des princesses de cette maison, et les augustes visiteurs ne quittaient pas la demeure hospitalière et religieuse sans lui laisser parfois de royales donations.

D'après Guichenon, plusieurs sceaux représentent des princesses de Savoie à cheval portant un lys. C'est le cas d'une empreinte d'Alix de Savoie sur un titre de Salins daté de 1278, et d'un cachet de Béatrix de Savoie, comtesse de Provence (vers 1260)³. Toutefois, dans ces spécimens, le lys est privé de pétales. En revanche, le lys de Florence figure sur plusieurs monnaies de Savoie frappées sous les règnes d'Amédée V et d'Aymon (1271-1343)⁴. Le revers de l'une d'elles figure saint Jean-Baptiste portant la croix de Savoie. Or, ce même

saint apparaît deux fois sur les stalles de l'église Saint-Gervais. Il y tient une croix munie d'une oriflamme sur laquelle se détache une fois de plus le lys. Serait-il possible de rattacher cet emblème à la maison de Savoie, protectrice du couvent de Rive ? Si plausible que

1. Cf. C. Martin, *La Chapelle des Florentins* (*Bulletin de la Société d'histoire et d'archéologie de Genève*, t. III, livr. 3, Genève, 1908, p. 127 et suiv.)

2. C. Martin, *Saint-Pierre, ancienne cathédrale de Genève*, Genève, p. 471 et suiv.

3. Guichenon, *Histoire généalogique de la maison de Savoie*, Lyon, 1660.

4. Cf. Guichenon, *loc. cit.*, et Promis, *Monete dei Reali di Savoia*, Turin, 1841, t. I, p. 77 et 85 et t. II, planches II et III.



PORTRAIT
DE JEAN RIS
DÉTAIL
D'UNE STALLE
(Église Saint-Gervais,
Genève.)

soit une telle supposition, elle ne peut se défendre par des arguments irréfutables, d'autant plus que durant le xv^e siècle les Savoie adoptaient le plus souvent la croix lorsqu'ils voulaient imprimer aux œuvres d'art un signe de leur souveraineté. Peut-être le lys de Florence avait-il été choisi par le couvent de Rive, qui pouvait avoir adopté un emblème héraldique au même titre que celui de Saint-Claude. Peut-être aussi le lys à pétales figurait-il dans les armoiries de l'abbé qui était en fonction à l'époque où ces formes furent exécutées. Cette dernière hypothèse est, après tout, la plus plausible. En tout cas, les analogies entre les *Anges* de Saint-Gervais et ceux de M^{me} la marquise Arconati-Visconti sont frappantes et permettent de supposer qu'à Genève comme à Saint-Claude le signe héraldique faisait allusion aux commettants de l'œuvre. Cette opinion est d'ailleurs corroborée par des exemples similaires, telles les stalles de la cathédrale de Lausanne, munies de l'écusson de l'évêque de Montfaucon qui les a fait ériger¹. La parenté entre les thèmes de Genève et de Saint-Claude est soulignée par l'inscription i. h. s. que porte un des anges de Genève sur ses vêtements, lettres sculptées — nous l'avons vu — sur un des panneaux de Saint-Claude au musée de South Kensington.

Les ateliers de sculpteurs sur bois dont nous avons constaté la présence à Genève ont certainement exercé leur influence parmi les peintres de ce foyer d'art, qui était alors plus vivant qu'on ne le

1. Cf. Scheuber, ouvr. cité, p. 85.

2. D'après une gravure du *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia : Aosta*, par P. Toësca, mentionné ci-dessus.



JEAN VION DE SAMOËNS ET JEAN DE CHETRO
DÉTAIL D'UNE STALLE
(Cathédrale d'Aoste.)²

pense d'ordinaire et dont l'activité était encouragée par l'essor commercial de cette cité. L'un des artistes qui a laissé à Genève le souvenir le plus durable est ce Conrad Witz dont nous avons étudié ici même la vie mouvementée et les œuvres pleines de force. Avant de venir à Genève, Conrad Witz avait exécuté des ouvrages remarquables conservés notamment à Naples, à Bâle et à Strasbourg, sans jamais les signer. Qui donc lui aurait suggéré l'idée d'apposer à son

retable de Genève une signature pompeuse, si ce n'étaient les sculpteurs genevois habitués à marquer leurs œuvres importantes de leur effigie et de leur nom ?

Nous ne serons donc point surpris de constater des analogies de détail entre les stalles de Saint-Claude, commencées sans doute à l'époque où Witz séjournait à Genève, et les peintures de cet artiste¹.

A propos d'une étude sur la famille Witz en Savoie, nous avons eu l'occasion de constater les points de contact qu'offre le faire de Witz avec la manière des sculpteurs sur bois. Ainsi la tête de saint Pierre dans la *Pêche miraculeuse* paraît avoir



UN ANGE
DÉTAIL DE STALLE
(Église Saint-Gervais)
Genève.

1. Nous faisons suivre ici quelques rapprochements : les draperies lourdes tombant verticalement en produisant des plis parallèles ou se repliant avec des cassures raides et profondes se retrouvent, par exemple, dans le *Saint Pierre délivré de la prison* de Witz, d'une part, et dans les panneaux de M^{me} la marquise Arconati-Visconti. Le manteau relevé sous le bras et faisant bouillonner l'étoffe, un pan de draperie replié soit sur le poignet soit sur l'épaule et retombant à plat, sont visibles dans la figure de *Saint Pierre présentant le cardinal à la Vierge* et dans la statue d'un *Évangéliste tenant un livre ouvert* à Saint-Claude. Certains rehauts de lumière prennent dans les draperies de Witz la forme d'un S ; nous retrouvons cette particularité sur une des manches de l'ange placé à droite chez M^{me} la marquise Arconati-Visconti. D'ailleurs les draperies à plis enchevêtrés, se répandant à profusion autour de la figure (comme celle du *Cardinal* de Witz) se remarquent dans plusieurs statuettes de Saint-Claude, par exemple dans le petit *Saint Jérôme* qui surmonte *Saint Georges et saint Michel*. Une tendance à placer les genoux trop bas est imputable aux deux artistes : comparez un *Abbé successeur de saint Claude* avec *Saint Pierre délivré de la prison*. Les mains de Witz ne sont rien moins que correctes ; elles ont toutefois de la vie et rappellent par cette qualité certaines mains sculptées à Saint-Claude. Les *Anges* de Paris avec leur chevelure abondante bouffant sur les épaules, surtout celui de droite avec ses paupières lourdes et sa bouche entr'ouverte, ne sont pas sans analogies avec le messager céleste représenté deux fois dans la *Délivrance de saint Pierre* à Genève.

étée exécutée non d'après nature, mais d'après un modèle en bois, ce qui n'implique d'ailleurs nullement un reproche, car cette tête est, malgré tout, très vivante. Elle offre une certaine ressemblance avec la figure de saint Pierre dans le monument du cardinal de Lagrange à Avignon, statue qui est sculptée en bois¹.

Plusieurs critiques ont voulu faire de Conrad Witz un graveur². M. Leo Baer a même proposé d'identifier ce peintre avec le maître admirable auquel nous devons les premières cartes à jouer gravées sur cuivre et qu'on appelle provisoirement le « Maître des cartes à jouer »³. Cette opinion a été combattue par des savants qui se sont fait une spécialité de la gravure. Il est incontestable que Conrad Witz est un artiste moins délicat que ce maître graveur mystérieux. Cela n'empêche pas qu'une certaine parenté de style s'affirme entre ces deux artistes. Nous serions, en effet, très surpris que Conrad Witz n'eût pas été graveur. Mais les planches du « Maître des cartes à jouer » dénotent une main plus affinée que la sienne et se rapprochent singulièrement du style dont s'inspirent les stalles de Saint-Claude.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur les spécimens publiés par M. Max Geisberg pour être frappé des similitudes existant entre ces deux œuvres, aussi bien dans le dessin que dans l'esprit de la composition⁴.

Nous ne prétendons nullement identifier Jean de Vitry avec le « Maître des cartes à jouer », ni avec aucun des graveurs dont les œuvres ont été réunies en groupements distincts. Il suffira pour le moment de constater la parenté que les stalles de Saint-Claude offrent, d'une

1. Cf. *Gazette des Beaux-Arts*, 1911, p. 421 et 422.

2. Voyez la bibliographie dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1907, p. 354, et l'article de M. Hermann Brandt, *Eine Bilderhandschrift aus dem Kreise des Konrad Witz* (*Monatshefte für Kunsthissenschaft*, janvier 1913).

3. L. Baer, *Eine Zeichnung des Meisters der Spielkarten*, dans les *Studien aus Kunst und Geschichte Friedrich Schneider gewidmet...* Fribourg-en-Brisgau, 1906, in-4.

4. M. Geisberg, *Die Anfänge des deutschen Kupferstiches*, dans les *Meister der Graphik* (Leipzig). Voici quelques rapprochements : l'expression douce et méditative de la jeune femme (Lehrs 102) fait penser à la physionomie de l'ange placé à gauche chez M^{me} la marquise Arconati-Visconti ; le *Saint Antoine* (L. 34) est



UN ANGE
DÉTAIL DE STALLE
(Église Saint-Gervais,
Genève.)

part, avec les peintures de Conrad Witz et, de l'autre, avec des gravures incunables dont ni l'auteur, ni le lieu d'origine n'ont encore pu être fixés, mais dont le style n'est point étranger à celui des ateliers genevois du xv^e siècle.

* * *

De notre enquête, il résulte d'une façon inéluctable que les panneaux de bois appartenant à M^{me} la marquise Arconati-Visconti et au musée de South Kensington proviennent de la cathédrale de Saint-Claude, et semblent avoir fait partie de l'ensemble signé par Jean de Vitry en 1465; que cet ensemble est issu d'une école de sculpteurs établis à Genève, dont l'activité s'est manifestée dans l'ancien duché de Savoie par la mise en œuvre de nombreuses stalles d'église.

M^{me} la marquise Arconati-Visconti — nous sommes autorisé à le dire — compte donner au musée du Louvre les deux sculptures qu'elle a si judicieusement acquises, et qui reflètent à Paris un des monuments français du xv^e siècle les plus remarquables.

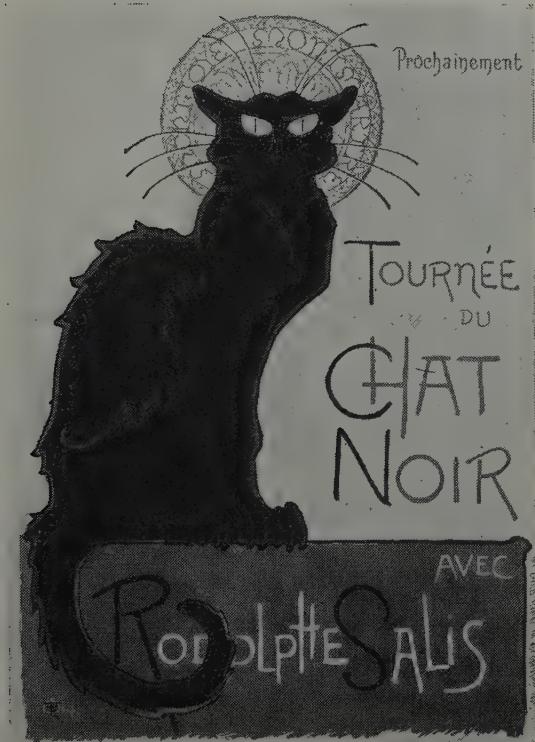
CONRAD DE MANDACH

apparenté aux saints évoqués sur les dorsaux des stalles; dans le *Martyre de sainte Catherine* (L. 39), la mise en perspective hardie de certaines figures rappelle les procédés de Jean de Vitry.



PEINTRES-GRAVEURS CONTEMPORAINS

L'ŒUVRE DE TH.-A. STEINLEN¹



AFFICHE, PAR M. TH.-A. STEINLEN

crayon), il avait étudié à l'Académie de Lausanne, puis, envoyé à dix-neuf ans chez un de ses oncles, manufacturier à Mulhouse,

La taverne du « Chat Noir » venait d'inaugurer à Montmartre — on sait avec quel succès — l'ère des « cabarets artistiques ». Un soir de 1883 y arriva, conduit par le peintre Willette, un jeune artiste de vingt-quatre ans, Théophile-Alexandre Steinlen, originaire de Lausanne, et qui, venu tenter la fortune à Paris, y gagnait péniblement sa vie. Issu d'une famille d'artistes (son grand-père, professeur de dessin à Vevey, excellait dans les croquis de paysage à l'eau-forte ; son père et ses huit oncles maniaient le

1. A propos d'un ouvrage récent : *L'Œuvre gravé et lithographié de Steinlen*. Catalogue descriptif et analytique, suivi d'un essai de bibliographie et d'iconographie de son œuvre illustré, par E. de Crauzat. Préface de Roger Marx. Paris, Société de propagation des livres d'art, 1913. Un vol. in-4, de xv-231 p. av. 273 fig. dans le texte et 15 planches hors texte.

il était devenu dessinateur industriel et il continuait ce métier à Paris pour vivre, en même temps que, par des études incessantes au dehors, il aiguisait ses dons innés de traducteur de la réalité.

A l'auberge du boulevard Rochechouart, il fut vite enrôlé parmi les artistes qui, chaque semaine, dans la feuille que surmontait l'image méphistophélique du chat dessiné par Willette, rivalisaient, avec poètes et conteurs, de truculente et folle fantaisie. Dès le n° 86 du *Chat Noir*, un premier dessin, *L'Été*, faisait connaître aux lecteurs la signature de Steinlen. Ils allaient la revoir souvent, pour leur plus grand plaisir : surtout pendant les trois années qui suivirent, presque chaque quinzaine il leur apporta une page de dessins dont le succès, aussitôt très vif, rendit célèbre du jour au lendemain le nom de leur auteur. Qui ne se rappelle ces amusantes « histoires sans paroles » : *Le Corbeau et le Chat*, *Le Chat, l'enfant et la tartine*, *Horrible fin d'un poisson rouge*, *Le Chat et la Grenouille*, *Le Chat et la pelote*, et tant d'autres où la verve de l'invention s'alliait à la prestesse et à la sûreté du trait, à la vérité des formes et du mouvement ? *Le Croquis*, *Le Courrier français*, *La Gazette des Chasseurs*, *La Revue illustrée*, *La Caricature*, *L'Écho de Paris*, *Le Mirliton*, puis, plus tard, le *Gil Blas illustré* (où pendant dix ans chaque numéro s'orna d'une ou plusieurs pages de sa main), *Le Rire*, *le Cocorico*, etc., se disputèrent bientôt la collaboration de Steinlen.

Mais, à côté du fantaisiste, s'est déjà manifesté, en des illustrations comme celles du recueil d'Aristide Bruant, *Dans la rue* (1888), l'observateur attentif et probe de la vie contemporaine, principalement de la vie populaire ; et vite devenu, par sympathie pour les déshérités, l'amer satiriste de la richesse et de la société, voici qu'avec les lithographies du *Chambard*, de la *Feuille* et de l'*Assiette au beurre* apparaît un tout autre Steinlen que celui des chats et des récits humoristiques, un Steinlen sombre, révolté, que M. Roger Marx ne craint pas de comparer à Daumier. Les dessins dont il orne en 1900 l'*Almanach du Bibliophile* de l'éditeur Pelletan, — et qui, avec ses figures héroïsées d'ouvriers, ses croquis si pleins de vie des chantiers de l'Exposition Universelle, sont comme un hymne à la gloire du travail, — les illustrations du *Crainquebille* d'Anatole France, du *Vagabond* de Maupassant, des *Pauvres gens* de Victor Hugo, des *Soliloques du pauvre* de Jehan Rictus, surtout de la *Chanson des gueux* de Richépin (1910), mettent encore davantage en lumière cette farouche pitié, ce caractère d'âpre réalisme.

En même temps qu'il trace ces évocations passionnées, des tâches

LA GRANDE SŒUR

POINTE SÈCHE ORIGINALE DE TH.-A. STEINLEN

GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

CHARTS OF THE EQUATORIAL

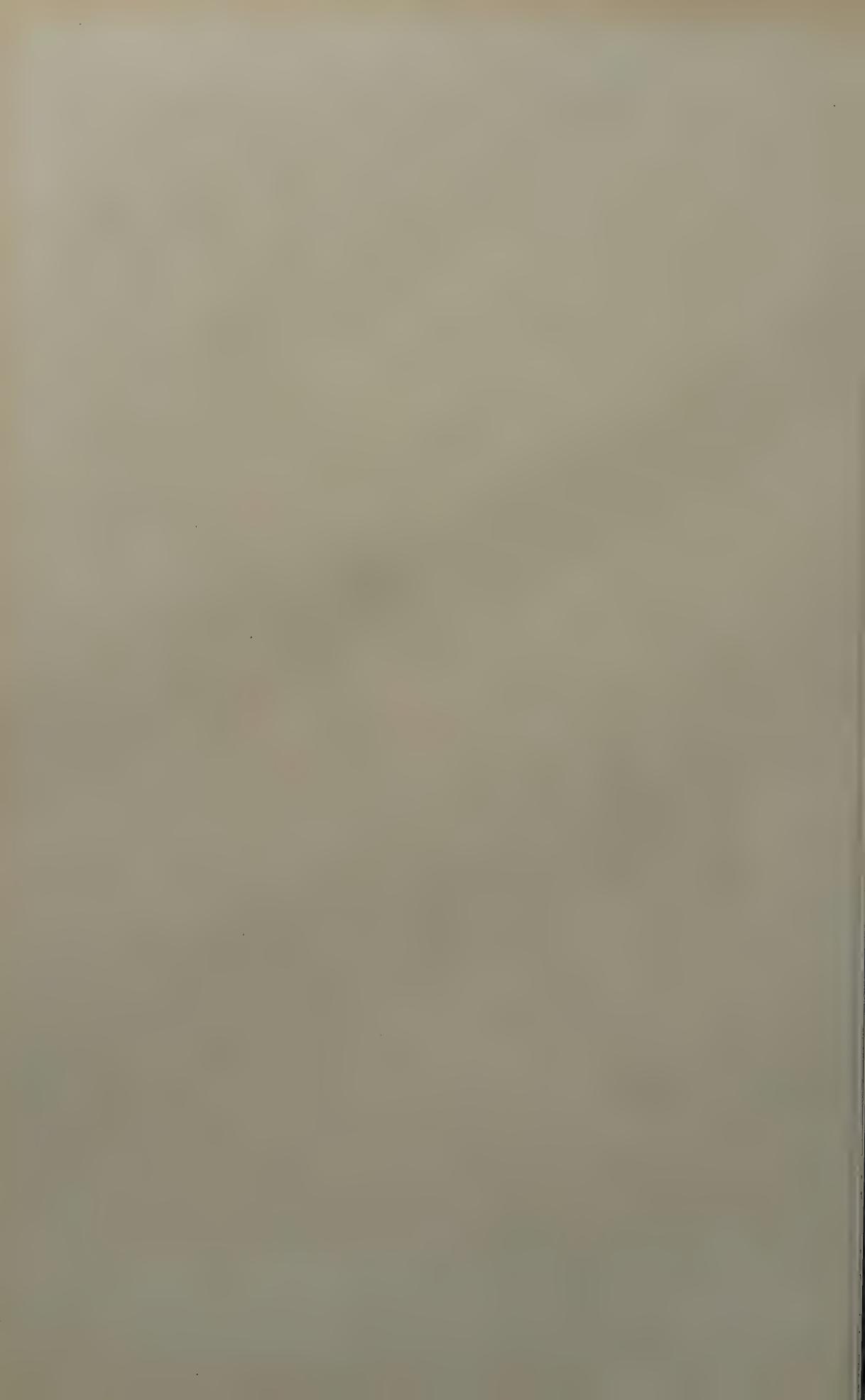
ZONAL WINDS AND PRESSURE TENDENCIES

121

CHARTS OF THE EQUATORIAL

steinlen





plus sereines l'occupent : illustration de la délicieuse *Histoire du chien de Brisquet*, couvertures de livres ou titres de chansons, et, dans ce même domaine de la lithographie, ces affiches dont il faut louer sans réserve la belle composition décorative : celles de son exposition à la Bodinière en 1894, du *Lait pur stérilisé de la Vingeanne*, de la *Tournée du Chat Noir*, de la *Compagnie française des chocolats et des thés*, d'*Yvette Guilbert*, de la *Clinique Chéron*, de l'imprimerie Charles Verneau, du *Paris d'Émile Zola*, du *Cocorico*, bien d'autres encore.

L'eau-forte, à son tour, devait tenter ce mâle et souple talent. Ses premiers essais, suivant le catalogue de M. E. de Crauzat qui sert de base à cet article, datent de janvier 1898 : c'est une planche de simples croquis. Puis, vont se succéder des figures isolées, des études d'après ses amis les chats, des blanchisseuses revenant du laveoir ou rapportant leur travail, des chemineaux, des *Chanteurs des rues* dans un effet de lumière rembranesque, des paysages, des académies, etc., traités tantôt à l'eau-forte, tantôt au vernis mou, tantôt à la pointe sèche comme la planche qui accompagne ces lignes. Ici encore s'admirent les qualités qu'a louées à bon droit Anatole France : « une sensibilité subtile, vive, attentive, une infaillible mémoire de l'œil, des moyens rapides d'expression qui destinaient Steinlen à devenir le dessinateur et le peintre de la vie qui passe¹. ».

Peintre de la vie, il l'a été également au sens propre du mot : à l'exposition collective de ses œuvres qui eut lieu en 1903, place Saint-Georges, on a pu admirer une centaine de toiles, où, dans des tonalités assombries, s'affirmaient les mêmes qualités de force et de synthèse qui distinguent son œuvre de dessinateur.

Mais, avant tout, Steinlen reste le maître des « moyens rapides d'expression » : crayon, plume ou pointe. L'hommage qu'apporte aujourd'hui M. E. de Crauzat au graveur et au dessinateur est donc pleinement justifié. Ce catalogue complet de l'œuvre de l'artiste en ces deux domaines, avec la description minutieuse et le détail des états de chaque planche, avec la reproduction des estampes ou des illustrations les plus belles ou les plus caractéristiques (près de 300 sont ainsi mises sous nos yeux) sera bien accueilli non seulement des amateurs, mais encore de tous ceux qui considèrent Steinlen comme un des maîtres qui, avec Forain, auront donné de notre société contemporaine l'image la plus vigoureuse et la plus incisive.

A. M.

1. Préface au catalogue de l'exposition des œuvres de l'artiste, 32, place Saint-Georges, novembre-décembre 1903.



LES SUISSES AU COIN DE LA RUE DE ROHAN (JUILLET 1830)
LITHOGRAPHIE ORIGINALE D'EUGÈNE LAMI

LA GENÈSE DU RÉALISME AVANT 1848

(DEUXIÈME ET DERNIER ARTICLE¹⁾)

Des faits que nous venons de grouper se dégagent une conclusion double. L'atmosphère de la monarchie de Juillet fut favorable à la préparation du réalisme. Un très grand nombre de peintres eurent des velléités qui, à leur insu, pouvaient aider à cette évolution. Poussons plus avant l'analyse; à côté de ce travail inconscient, il s'est trouvé des écrivains qui, d'une façon délibérée, aiguillèrent l'art vers les voies nouvelles; des artistes qui, avec plus ou moins de timidité ou de maladresse, ont engagé le mouvement.

Parmi les écrivains qui ne désespérèrent pas de l'avenir de la peinture, il en est qui crurent trouver une solution aux luttes irritantes dans une réconciliation universelle. Ils prêchèrent l'électicisme un peu par lassitude, comme Théophile Gautier dont la critique se faisait chaque année plus compréhensive et aussi plus indifférente. Des éditeurs d'estampes ou de publications illustrées, très embarrassés au milieu des goûts divergents de leur clientèle et désireux de satisfaire tout le monde, prêchèrent la neutralité qui ne blessait personne. Le baron Taylor, préoccupé de grouper les artistes dans l'association qu'il avait fondée, affichait des idées analogues dans la préface des albums de Challamel. Attitude manifestement inefficace.

1, Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1913, t. II, p. 169.

L'éclectisme, nécessaire à l'historien, n'apaisait aucune des passions auxquelles il renonçait et laissait la jeunesse désemparée devant le conflit des doctrines.

Très différente est l'attitude des écrivains qui font œuvre véritable. D'accord avec les éclectiques, ils se désintéressent des querelles techniques, mais s'ils pensent, ainsi que la plupart des contemporains, et non sans exagération, que « l'exécution fait des miracles¹ », ils déplorent que tant de virtuosité soit mal appliquée ou plutôt ne sache à quoi s'appliquer.

« Notre peinture a un corps », s'écrie Charles Blanc, « il faut lui souffler une âme². » Louis Peisse le reconnaît : « La peinture n'est plus... un véritable besoin vital des peuples³. » « L'art se trouve réduit à n'être plus qu'un amusement d'oisifs... Il perd toute sa valeur sociale, il ne s'adresse plus aux masses⁴. » Pour le régénérer il faut lui rendre le sens de sa mission. La doctrine de l'art pour l'art, selon Alexandre Decamps, « n'est que l'expression d'une époque transitoire, et de toutes ces nuances d'opinion, de principes, surgira sans doute en son temps l'art vraiment national, véritablement moderne, vers lequel l'impatiente pensée des artistes et des nations s'élance aujourd'hui⁵ ».

Telle est la position prise par ceux que Charles Blanc appelle « les écrivains de l'école démocratique⁶ » : Alexandre Decamps, Thoré, Charles Blanc lui-même, Victor Schœlcher, Félix Pyat, Auguste Luchet, J. Robert, etc. Leurs déclamations, on le conçoit, ne sont pas d'une parfaite clarté : ils écrivent parfois un peu au hasard ; les esprits les plus fermes parmi eux, tel Alexandre Decamps, restent souvent dans le vague ou ne prennent pas parfaite conscience de leur propre pensée. Il ne faut pas leur attribuer plus de clairvoyance ou de prescience qu'ils n'en ont eue, ni prêter à leurs paroles un sens qu'ils n'ont pu entendre leur donner. Toutefois, ces précautions de bonne foi prises, leur action n'en demeure pas moins fort importante.

1. Charles Blanc, dans *La Réforme*, 18 avril 1844. — « Supériorité incontestable d'exécution », lit-on dans *l'Artiste*, 1836, p. 63. — « Le faire dans l'art est arrivé en France à un degré incontestable de supériorité » (*Revue indépendante*, 25 mars 1843, p. 237). — « L'habileté matérielle devient plus générale de jour en jour. » (G. Planche, *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} mai 1847).

2. *Revue du Progrès*, 1839, p. 349.

3. Louis Peisse (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1841).

4. J. Robert [Challamel], dans *Le National*, 17 mars 1842.

5. Alexandre Decamps (*Le National*, 4 mars 1836).

6. *La Réforme*, 18 avril 1844, et *Histoire des peintres français*, 1845, p. 37, note 2.

L'accord est unanime sur la nature du mal et sur ses causes. La peinture est désemparée ; reflet d'une société divisée qui n'a su lui imposer ni idéal, ni direction, elle manifeste une « confusion inouïe d'idées et d'écoles diverses¹ ». « Chaque peintre travaille selon son goût particulier et pour son propre compte. Le caprice du moment, la fantaisie des riches ou de son âme désœuvrée lui donne le sujet². » « Aucune impulsion forte qui lui vienne de la société ou du pouvoir³. »

Il s'ensuit que « les arts sont devenus presque étrangers parmi nous⁴ » ; ils ne retiennent que « peu de chose de notre temps, de nos mœurs et de nos habitudes⁵ ». Le contraste est choquant entre le prestige de l'exécution et le vide de la pensée. « Une femme spirituelle, écrit en 1833 le salonnier du *Courrier français*, résumait ainsi le Salon de 1833 : Beaucoup d'esprit et pas de poésie ; progrès remarquable pour la couleur, du savoir-faire et nul enthousiasme ; c'est le miroir fidèle de notre temps⁶. » Treize ans plus tard, Charles Blanc reprend la même idée d'une façon plus tranchée : « En attendant que l'humanité ait résolu ses problèmes et inventé ses dieux, l'art est complètement absorbé dans l'étude de la forme⁷. »

Fromentin, avec une véhémence juvénile, exprime de semblables sentiments à propos du Salon de 1847. Il y découvre « une incroyable dépense de talent, d'adresse, d'habileté mécanique, de prestidigitation, une réelle et inquiétante indigence de sentiment réel, d'idées élevées. La peinture me semble devenir un jeu d'adresse, une espèce de gymnastique ; c'est à qui fera le plus de tours de force et d'escamotage devant le public ébahie et trompera les peintres eux-mêmes par l'inexplicable complication de ses procédés⁸. »

1. Louis Dussieux, *L'Art considéré comme le symbole de l'état social*, 1838, p. 82. — « Absence d'idées, d'inspirations, de croyances communes, n'est-ce pas tout le secret de l'infériorité de notre peinture. » (Eug. Pelletan, *Salon de 1841*, dans *La Presse*, 16 mars 1841).

2. Henri Heine, *Salon de 1831 (De la France*, 1833, p. 285). — « Peinture ou statuaire, l'art est aujourd'hui frappé d'impuissance parce qu'il n'a rien à exprimer que la fantaisie individuelle des oisifs. » (Charles Blanc, dans *La Réforme*, 16 mars 1845).

3. Charles Blanc, *ibid.*

4. et 5. Alexandre Decamps, *Salon de 1839 (Le National*, 7. mars 1839). — « L'art français nous a semblé vivre aujourd'hui d'une vie factice..., rien qui contienne véritablement l'avenir du siècle. » (Daniel Stern, *Salon de 1842* dans *La Presse*, 8 mars 1842).

6. *Le Courrier français*, 22 mars 1833.

7. Charles Blanc, *Salon de 1846 (La Réforme*, 19 avril 1846).

8. Lettre du 24 mars 1847 (*Lettres de jeunesse*, p. 204-205).

Ainsi, dès le lendemain de 1830 et jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet, les mêmes doléances se répètent. Ajoutons que quelques écrivains ont cru découvrir dans la prédominance de la bourgeoisie riche la cause essentielle de la crise¹.

La définition du mal entraîne celle du remède. Pour se régénérer, il faut que l'art sorte de son isolement. Rejetant définitivement la doctrine de l'art pour l'art, la peinture doit reprendre conscience de sa mission sociale; par là elle retrouvera un idéal et une foi. Je pourrais multiplier les citations où cette pensée se trouve répétée de 1830 à 1848. La forme est parfois vigoureuse, parfois emphatique ou naïve; elle devient volontiers déclamatoire à l'approche de 1848. La conviction est constante : la peinture a un devoir à accomplir; elle peut jouer un rôle efficace dans l'éducation nationale.

« Le but de l'art », affirme Decamps, « est de parler au peuple et de l'enseigner en faisant vibrer chez lui la fibre nationale². » Les artistes, dit H. Robert, devraient être « les prêtres de la nationalité³ ». Et il définit ainsi leur rôle : « L'art est un puissant moyen d'éducation publique... [il] est descendu de la hauteur d'une fonction sociale pour devenir un objet de luxe;... c'est aux artistes eux-mêmes qu'il appartient de réagir... se faire les interprètes dévoués de ce qu'il y a de plus élevé et de plus saint dans les sociétés humaines, soit des sentiments nationaux, soit des sentiments religieux, soit des sentiments de famille; c'est, en deux mots, retremper l'art dans un esprit social et lui rendre sa force civilisatrice. En résumé, il s'agit de traiter l'art comme une chose sérieuse et de le voir par son côté social⁴. »

« Les âmes généreuses », déclare Dussieux en 1838, « admettent une nouvelle ère sociale, où l'art sera appliqué, comme la science, à

1. A. Decamps (*Le National*, 16 mars 1839). — Dussieux, *loc. cit.*

2. A. Decamps, *Salon de 1839* (*Le National*, 16 mars 1839).

3. *Salon de 1842* (*Le National*, 15 avril 1842). — « Remplir d'abord l'utile et noble mission d'épurer les mœurs, d'encourager leurs concitoyens à la vertu et au patriotisme, par la reproduction des bons exemples; porter ensuite, par la nature de leurs travaux, la vraie civilisation chez les peuples qui n'en jouissent pas encore, et contribuer ainsi puissamment à l'œuvre saint de la fraternisation de tous les peuples, tel est, selon nous, l'avenir réservé aux artistes français, doués de talent et de raison. » (Bidaut, *De l'avenir des artistes français*, dans le *Journal des Arts*, 20 janvier 1838.) — Voir aussi le livre de Desroches, *Le peintre précepteur moral*, 1846).

4. *Salon de 1841* (*Le National*, 30 avril 1841). — Lire de très belles pages de Victor Schœlcher dans son *Salon de 1835* (*Revue de Paris*, p. 49 et p. 129-130).

l'industrie, à l'amusement sérieux, à l'enseignement, à l'amélioration et au bien-être des masses^{1.} » Et Fromentin résume :

L'art humain doit servir d'interprète et d'apôtre^{2.}

Nul doute, d'ailleurs, sur l'efficacité d'un tel apostolat : « L'art monumental », selon Al. Decamps, « rend les nations plus puissantes, plus morales et plus éclairées; l'art familier rend l'homme plus intelligent, plus sage et plus heureux^{3.} » L'empressement de la foule aux Salons ou dans les galeries de Versailles démontre qu'elle ne se dérobe pas à l'influence esthétique.

Quant au bénéfice que les artistes pourraient tirer de leur contact avec le public, Thoré l'a exprimé dans l'admirable lettre qu'il adressait à Théodore Rousseau en 1844. « Il ne faut pas », s'écriait-il, « que l'amour de la nature, la poésie et l'art nous isolent absolument des hommes et de la société... Toi, cher Rousseau, tu as pratiqué avec naïveté un détachement exclusif de tout ce qui n'est pas ton art, tu es demeuré toujours étranger aux passions qui nous agitent et aux intérêts légitimes de la vie commune. Tu as vécu comme les solitaires de la Thébaïde dans une concentration un peu impie. Il est vrai que ta Thébaïde était un paradis cérébral resplendissant de vie et de couleur. Mais tes inquiétudes secrètes et tes agitations, tes souffrances instinctives et quelquefois ton impuissance même dans l'expression de ta poésie ne venaient-elles point de cette séquestration excessive, de ce suicide d'une partie de tes facultés? En te mêlant un peu plus avec les hommes et avec les femmes, ton talent eût gagné sans doute en pénétration et en magnétisme, sans perdre de son originalité. Et d'ailleurs, si les hommes comme toi vivaient dans la vie commune, que n'apporteraient-ils pas à leurs *semblables*? Peut-être n'as-tu compris et pratiqué que la moitié du devoir qui est le perfectionnement et l'élévation de ta propre nature. Dieu nous a aussi imposé le devoir de contribuer directement au perfectionnement des autres créatures par une sainte communion de nos sentiments et de nos pensées^{4.} »

D'accord pour formuler de magnifiques espérances, les écrivains se trouvent, naturellement, beaucoup plus embarrassés quand il

1. Dussieux, *loc. cit.*, p. 82.

2. *Un mot sur l'art* (L. Gonse, *Fromentin*, p. 45).

3. *Salon de 1836* (*Le National*, 4 mars 1836).

4. *L'Artiste*, 16 juin 1844, p. 102. Thoré republia la lettre en tête de son *Salon de 1844*.

s'agit de tracer aux artistes un programme précis d'action. Ici nous rencontrons des obscurités et, sinon des incohérences, au moins de très apparentes contradictions.

Peu de divergences sur la nature de l'idéal à poursuivre. Un très petit nombre croit à une restauration possible du catholicisme par l'art¹; Esquiros propose la diffusion d'une religion laïque². Presque tous les écrivains poursuivent un idéal laïque et démocratique.

Mais comment travailler à cet idéal? Si l'on admet que l'art doit enseigner la vertu, on peut être conduit à préconiser les compositions symboliques et à les préférer même à la traduction simple de la réalité. L'art social se retourne, en ce cas, contre le réalisme. « Nous voulons », dit Eugène Pelletan, « que l'art ne se serve de la vie extérieure que pour atteindre, avec elle et par elle, le monde invisible de l'âme; autrement ce serait faire descendre l'art, création de l'idéal, de sa haute et transcendante vérité à une vérité grossière³. » Et Prosper Haussard propose, avec plus de netteté encore, de « préférer l'artiste penseur au naturaliste, le sentiment à l'imitation, l'âme à la main⁴ ». Proposition dangereuse, mais dont les auteurs sont capables, à l'occasion, de se déjuger.

L'opinion la plus répandue est, au contraire, que l'art devra s'inspirer directement de l'actualité. Mais ici encore les points de vue sont multiples. Quelques-uns sont, avant tout, préoccupés de prédication. La peinture est pour eux un moyen d'action et ils préconisent l'actualité parce qu'elle rend l'action plus efficace. « L'actualité et la tendance sociale », écrit Laviron, esprit original et enthousiaste, « sont les choses dont nous nous inquiétons le plus; ensuite vient la vérité de la représentation et l'habileté plus ou moins grande de l'exécution matérielle. Nous demandons avant toute chose l'actualité parce que nous voulons qu'il agisse sur la société et qu'il la pousse au progrès; nous lui demandons de la vérité parce qu'il faut qu'il soit vivant pour être compris⁵. » Dans le même sens, les auteurs d'un *Examen du Salon de 1839* déclarent que « tous ces tableaux des croyances et des luttes passées doivent faire place

1. De Saint-Chéron, *De la direction actuelle des Beaux-Arts et de leur avenir* (*L'Artiste*, 1835, t. X, p. 269), et *De notre école, son caractère et ses tendances* (*L'Artiste*, 1837, t. XIII, p. 21).

2. *Du sentiment religieux dans les arts* (*L'Artiste* 1844 (4^e série), t. II, p. 54).

3. *Salon de 1841* (*La Presse*, 16 mars 1841).

4. *Salon de 1843* (*Le National*, 15 mars 1843).

5. Laviron, *Salon de 1833*, p. 30, et *Progrès de nos doctrines* (dans *La Liberté, journal des Arts*, n° 9, 1833).

aux représentations des efforts et des espérances des temps modernes ». Ils préconisent les sujets qu'offre la politique extérieure, Pologne, Italie, Espagne, et ceux de la vie du pays : « Le peuple expire dans les greniers, au fond des mines, dans des ateliers infects^{1.} »

D'autres envisagent, avant tout, les questions esthétiques : « Nous applaudissons vivement », écrit A. Decamps, « à cette tendance de quelques jeunes gens à exprimer, sous les formes de l'art, des idées et des faits contemporains, parce que nous pensons que c'est le seul moyen de fixer sérieusement les regards de la société sur l'art auquel elle était jusqu'à présent indifférente ou étrangère ; parce qu'en attrant d'abord par le choix des sujets on arrivera à lui faire étudier, apprécier et comprendre le mérite de l'exécution, parce qu'en un mot c'est le moyen de populariser les arts parmi nous et de les arracher au jugement exclusif d'une petite portion de la haute société qui s'en occupait seule jusqu'à ce jour^{2.} »

L'actualité ne serait donc qu'un véhicule commode pour la diffusion du goût esthétique ? Il faut aller plus avant. L'actualité doit être préférée parce qu'elle a sa beauté qui appartient au temps présent, comme les autres temps ont eu leur beauté qui leur fut propre. Baudelaire le proclame dans la conclusion de son *Salon de 1845* : « *L'héroïsme de la vie moderne* nous entoure et nous presse... Celui-là sera le *peintre*, le vrai peintre qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec de la couleur et du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et dans nos bottes vernies. » L'année suivante, il consacre tout un chapitre du *Salon de 1846* au développement de la même idée³ et, sous une allure de paradoxes brillants, énonce de subtiles vérités^{4.}

Il semble que nous soyons très près de la formule du réalisme, mais, à lire les écrivains les plus empressés à provoquer une révolution, on s'aperçoit bien vite qu'ils ne se font aucune idée nette de la forme que prendra l'art nouveau. S'il leur arrive de parler de vérité dans l'exécution, ils n'entendent pas par ces termes ce que nous y voyons. Ils demeurent, malgré tout, romantiques et Thoré lui-

1. Amans de Ch... et A..., *Examen du Salon de 1839*, p. 39-41.

2. A. Decamps, *Le Musée : Salon de 1834*, p. 40-41.

3. *Salon de 1846*, XVIII : *De l'héroïsme de la vie moderne (Œuvres complètes, t. II, p. 193).*

4. Vers ce moment même, Flaubert (*L'Éducation sentimentale*, première version, p. 269) proclamait la fécondité artistique de la vie contemporaine.

même, qui plus tard deviendra le champion du réalisme, affirme la prédominance de l'impression personnelle sur la réalité.

L'indication la plus valable qu'ils donnent aux artistes est de



LA CONVALESCENCE, PAR JEAN GIGOUX (1835)

leur rappeler des exemples glorieux : David et Gros, peintres de la vie contemporaine, et, mieux encore, Géricault.

Le mouvement d'idées, à la fois très confus et très cohérent, que je viens d'analyser fut soutenu par les réformateurs sociaux. Dès 1829 les saint-simoniens avaient lancé un *Appel aux artistes*, et, en 1831, le *Globe*, journal de la doctrine de Saint-Simon, se vantait d'ap-

porter à la peinture la foi dont celle-ci avait besoin. Auguste Comte, dans la dernière leçon de son cours de philosophie positive, assignait à l'art, en 1842, « une éminente destination sociale ». « C'est à chanter les prodiges de l'homme, sa conquête de la nature, les merveilles de la sociabilité que le vrai génie esthétique trouvera surtout désormais, sous l'active impulsion de l'esprit positif, une source féconde d'inspirations neuves et puissantes, susceptibles d'une popularité qui n'eut jamais d'équivalent. » Enfin, dans *La Phalange*, journal fouriériste, Désiré Laverdant, en 1843, définissait la mission de l'art destiné à « chanter et glorifier la vie humaine, et offrir à notre imitation les images du beau et du bien ».

Les tendances sociales, et surtout les tendances utilitaires, prêtaient aisément matière à raillerie. Laurent-Jan se moquait avec esprit de ceux qui voudraient « améliorer les masses par la peinture et corriger les mœurs avec des bas-reliefs. On deviendrait zélé chasseur en s'inspirant d'une revue de la garde nationale; de faibles femmes raffermiraient leur vertu chancelante en contemplant une Lucrèce de marbre¹. » Pourtant — et les protestations comme les railleries en sont un indirect témoignage — ces idées trouvaient peu à peu du crédit. Après 1840, elles commencèrent vraiment à se répandre; elles gagnent en force à mesure qu'on s'approche de 1848. Vers 1844, le père de Jalabert, négociant à Nîmes, écrivait à son fils à Rome, pour le détourner de traiter un sujet d'histoire romaine (Virgile lisant l'*Énéide*) et l'engager à chercher l'inspiration dans son temps². Meissonier commençait sa carrière « avec cette idée très arrêtée que l'art doit servir à moraliser la société³ ». Et Théophile Gautier, champion naguère de l'art pour l'art, cédait lui-même à ce courant humanitaire contre lequel il n'avait cessé de protester⁴. Parlant, dans son *Salon de 1846*, de la confusion des tendances, il disait : « cette incertitude ne durera pas longtemps : ce qui dans un temps donné doit changer la politique et ses mœurs renouvelera aussi la face de la peinture... La glorification de l'homme et des beautés de la nature, tel paraît être le but de l'art dans l'avenir »; puis, après avoir, en phrases ma-

1. *Salon de 1839*, p. 3.

2. Renaud, *Ch. Jalabert*. p. 31. — *L'Artiste*, dans un manifeste, le 3 mai 1844, annonce qu'« il est rédigé pour ceux qui ont des villas comme pour ceux qui travaillent, qui rêvent et qui espèrent dans l'atelier ».

3. Gréard, *Meissonier*, p. 28 et 250.

4. Il raillait encore, en 1848, dans la *Presse* du 15 avril, ceux « qui s'inquiètent avant tout du sujet et du sens d'un tableau, qui se demandent s'il fera progresser dans les voies de la civilisation et de l'avenir ».

gnifiques, indiqué les spectacles que l'artiste découvrira sous tous les climats et déclaré que « dans quelques années le Salon serait le Panorama du monde », il concluait, mi-sérieux, mi-railleur : « le Pégase moderne sera une locomotive¹ ».

Une atmosphère favorable, un mouvement intense d'idées. Il y eut, enfin, parmi l'abondante production artistique, des pages dans lesquelles se faisait déjà pressentir l'esprit nouveau, pages qui, pour la plupart, n'échappèrent pas à l'attention des contemporains, mais dont on ne sut pas, sur le moment même, mesurer la portée.

Je ne pense pas ici aux scènes de genre qui se multiplièrent pour le plaisir des amateurs bourgeois. Médiocres d'exécution comme de dimensions, ces toiles s'adressaient à un public qui s'intéressait uniquement à leurs sujets. Ceux qui les exécutaient n'étaient pas tous [dépourvus d'habileté et quelques-uns pouvaient faire figure parmi les peintres du juste-milieu. Ils visaient à une sorte de fini apparent, de propreté, et quelquefois il leur arrivait de côtoyer la peinture véritable. Mais leur succès était dû à une sorte de flair psychologique, à un sentiment de ce qui pouvait plaire. Des compositions très claires, des arrangements frappants, l'accentuation de la mimique, le grossissement de l'observation, le choix des accessoires, quelque chose de souligné ou de caricatural, étaient les meilleurs éléments de la popularité de Beaume, Biard, Destouches, Colin, Collignon, Duval, Lecamus, Grenier, Pingret et de leurs séides. L'école de Lyon portait ici son goût du travail et du blaireautage.

Sentimentales pour la plupart, parfois comiques, plus rarement d'observation simple, ces œuvres peuvent nous intéresser parce



VIEILLE PAYSANNE DU BERRY
PAR CALS (1845)

1. *Salon de 1846* (*La Presse*, 31 mars 1846).

qu'elles nous font connaître les vaudevilles et les mélodrames auxquels se complaisaient alors les esprits simples.

Le rôle esthétique de toutes ces toiles a été nul ou fâcheux. Elles ont donné à des spectateurs novices l'illusion qu'ils prenaient un plaisir d'art et leur ont parfois servi de termes de comparaison pour juger et condamner la peinture véritable. C'est pourquoi Champfleury, dont les tendances ne sauraient être suspectées, reprochait à M. Prudhomme ses préférences pour les petits tableaux de genre¹. D'autre part, cette production mesquine a contribué à maintenir le discrédit sur la traduction de la vie contemporaine, domaine où il paraissait si facile de se dispenser du souci d'art.

Il est arrivé que des peintres de grand talent aient traité l'anecdote, mais ils l'ont fait par simple délassement ou par l'attrait d'un succès facile. Ils y ont apporté quelque chose de leurs qualités, mais ils n'ont pas introduit d'éléments nouveaux, et leur concours passager n'a rien offert de décisif.

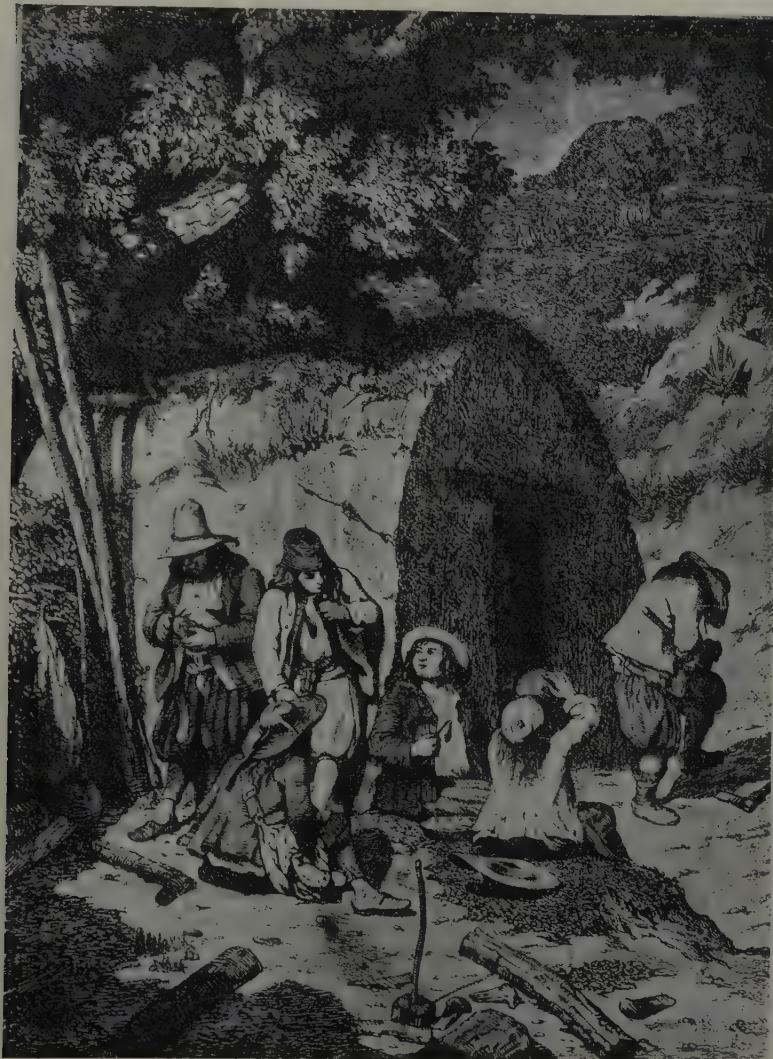
Sans choisir des dimensions plus considérables, ni des sujets différents, quelques peintres ont introduit dans leur travail un souci de vérité minutieuse et objective par quoi ils ont collaboré à l'évolution réaliste. Ils ont nourri leurs instincts de véracité dans le commerce des Hollandais qui, à aucun moment, n'avaient cessé d'avoir des admirateurs. Les leçons qu'ils leur ont empruntées ne sont pas, sans doute, les meilleures qu'ils auraient pu en recevoir. Ils se sont inspirés parfois trop directement de procédés techniques dont l'ingénuité savoureuse ne convenait plus au xix^e siècle; ils se sont insuffisamment pénétrés du sentiment qui avait animé leurs modèles; mais quelques-uns sont parvenus à se dégager progressivement d'une manière puérile et étroite et ont aussi enrichi peu à peu leur compréhension.

Parmi les Lyonnais, Trimolet a connu quelque chose de cette application implacable qui avait autrefois caractérisé Martin Drolling. Cals, exemple remarquable d'un artiste qui a évolué toute sa vie selon l'esprit de son siècle, est à peine moins timide que les Lyonnais dans la période que nous étudions. L'influence hollandaise, mêlée à quelques enseignements de Granet, est très sensible dans la formation de Bonvin, ce brave et consciencieux artiste dont le sentiment a toujours été très supérieur aux réalisations.

Ce sont aussi les maîtres hollandais qui ont dégagé Philippe

1. Monsieur Prudhomme au Salon (dans le *Corsaire Satan* du 24 mars 1846).

Rousseau des pratiques romantiques auxquelles il s'était adonné tout d'abord. De ses premières préférences, il lui est demeuré, d'ailleurs, une richesse de facture sensible sous la contrainte qu'il



BUCHERONS BAS-BRETONS, PAR AD. LELEUX (1840)

s'impose. *Le Rat de ville et le Rat des champs* a été salué, en 1845, comme un petit chef-d'œuvre. Le souvenir amenuisé de Decamps s'y montre encore, mais aussi un parti pris nouveau de sobriété.

Ce réalisme archaïsant, nous le retrouvons chez Meissonier. Il se complique chez lui d'un autre instinct : le besoin d'exactitude

historique. Le goût de la vérité succédait alors chez les peintres, dans l'expression du passé, aux séductions du pittoresque. Il s'exerce sur Ingres quand il compose la *Stratonice*, et sur Gérôme lorsqu'en 1844, à Naples, il étudie les armes des gladiateurs¹. Il s'est exaspéré chez Meissonier.

L'admiration des Hollandais, un esprit de curiosité scientifique, une incroyable sûreté de main au service d'une acuité visuelle hypertrophiée, tels sont les éléments de l'art de Meissonier, et cet art, selon la remarque de M. André Michel², fut complet dès son premier tableau. Presque dès le début également, il connut les plus éclatants succès. Les éloges prennent rapidement un ton hyperbolique et montent à un diapason tel qu'il ne sera plus possible, par la suite, de le dépasser; tous les grands Hollandais sont évoqués tour à tour. Par contre, ces « chefs-d'œuvre, dignement appréciés par le public³ », rencontrent aussi des détracteurs, et les sarcasmes ne leur sont par épargnés qui seront répétés désormais à chaque occasion. Pour Baudelaire, Meissonier « est un Flamand, moins la fantaisie, le charme, la couleur et la naïveté — et la pipe⁴ ». D'autres l'accusent d'enluminer les daguerréotypes⁵. Au total, ces notes discordantes disparaissent parmi les enthousiasmes.

Meissonier conquit ainsi la gloire et l'autorité d'une façon presque soudaine. Il est difficile, pourtant, de définir l'action qu'il put exercer. Il eut des séides qui l'imitèrent avec moins d'habileté et s'efforcèrent, à sa suite, de surprendre le succès : Vetter, Villain, Plassan, d'autres, plus ignorés encore. Il contribua, sans doute, à rendre le public plus exigeant; ceux qui l'admiraien supportèrent moins aisément l'inconsistance des toiles d'un Diaz ou d'un Baron, l'insuffisance d'autres pages; mais, pas plus que Philippe Rousseau ou que Bonvin, il n'apporta une formule féconde ou libératrice.

L'intérêt de la vie contemporaine, pour s'imposer, prit un détour : il se manifesta d'abord sous le couvert du provincialisme. Le Romantisme avait fait aimer l'ancienne France; mais autour des cathédrales et des châteaux forts s'élevaient des maisons nouvelles; des hommes et des troupeaux circulaient. Les lithographes des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*

1. Moreau-Vauthier, *Gérôme*, p. 65.

2. *Notes sur l'art moderne*, p. 112.

3. Eug. de Montfort, *Salon de 1841* (*Revue du Progrès*, t. V, 3^e série, p. 276).

4. *Salon de 1845* (*Oeuvres complètes*, t. II, p. 51).

5. *Bulletin de l'alliance des arts*, 10 avril 1843, p. 306.

du baron Taylor animèrent leurs vues monumentales de scènes pittoresques et Bonington leur avait donné d'incomparables exemples. Dans le manifeste pénétrant qu'il plaçait en tête de *L'Art en province*, Achille Allier, en 1835, appelait l'attention sur le caractère et l'importance de types provinciaux : « Ce que Léopold Robert a fait pour les vendangeurs de Naples, pour les moissonneurs des Marais Pontins, pour les pêcheurs de l'Adriatique, l'a-t-on fait, » demandait-il, « pour nos populations qui ont leur poésie¹?... »

Tandis que les paysagistes découvraient les campagnes de France,



CHANTS OSSALOIS, PAR ED. HÉDOUIN (SALON DE 1845)
D'APRÈS UNE LITHOGRAPHIE DE L'ARTISTE

il y eut, tout proche d'eux, une floraison de provincialistes. La Bretagne surtout bénéficia de ce mouvement. Adolphe Leleux s'en empara; il peignit des porchers (1837), des *Braconniers* (1839), des bûcherons (1840), des danses paysannes (*La Korolle*, 1842), des cantonniers (1844), et il le fit avec un succès chaque année grandissant. En 1847, Clément de Ris lui attribuait, dans la peinture de genre, la première place après Delacroix². Il peignait avec un remarquable sens du naturel, saisissant le geste exact et typique, maniant le pinceau d'une main large, sans sécheresse, sans souci du fini apparent. Théophile Gautier, surpris et scandalisé, signalait, en 1837, « un Porcher de M. Leleux qui annonce un grand talent pour peindre

1. *L'Art en province*, Moulins, 1835, t. I, p. 5.

2. *L'Artiste*, 4 avril 1847, IV^e série, p. 76.

des cochons. Ceux de son tableau sont d'une vérité singulière. » Et Gautier regrettait qu'il n'eût pas « fait de son porcher un enfant prodigue gardant les pourceaux ; c'était un moyen de donner de l'importance à sa composition¹. » Quelques années plus tard, Gautier disait des *Cantonniers* : « Il est impossible de renoncer plus complètement à l'intérêt de la donnée et de la composition ; c'est la nature même prise sur le fait, rendue telle quelle sans interprétation, sans embellissement. Eh bien ! l'exécution seule suffit pour faire de l'étude de M. Ad. Leleux un des meilleurs morceaux de l'exposition². » Gautier, d'ailleurs, exagérait singulièrement l'impartialité objective de Leleux. En réalité, l'artiste mettait dans ses œuvres une poésie mélancolique, une sentimentalité qui les date.

En 1843, Leleux fit une excursion en Espagne et il décrivit les paysans espagnols selon le même esprit que les paysans bas-bretons, qu'il n'abandonna du reste pas. La *Posada*, en 1843 « obtint un prodigieux succès³. »

Leleux fit figure de chef d'école. Son frère Armand peignait les mêmes sujets que lui et avec un talent presque égal. « Les frères Leleux », disait Charles Blanc, « appartiennent à cette robuste famille de peintres qui, en France, remonte à Lenain et qui sait trouver du caractère à chaque objet. » Ed. Hédouin gravait l'œuvre des deux frères et était aussi leur émule par le pinceau. C'est sous les mêmes auspices que débutait, comme peintre et comme graveur, Ch. Chaplin.

En dehors de ce groupe, il faut encore citer Fortin dont le *Coin du feu*, lithographié par Mouilleron, est de sobre et solide facture. La vogue de la Bretagne nous est, d'autre part, attestée par les publications illustrées qu'elle suscita : *La Bretagne pittoresque*, illustrée par Ad. Leleux ; *La Bretagne*, ornée de dessins de Penguin l'Haridon.

Les autres régions françaises ne furent pas aussi favorisées. Pourtant la Provence fut célébrée par Loubon, et Roqueplan, après un voyage dans les Pyrénées en 1847, peignit des scènes pyrénéennes⁴. En 1843, Elmerich exposait des *Paysans alsaciens*⁵. Il préludait ainsi aux travaux de Brion qui, à ce moment, travaillait dans l'atelier de Gabriel Guérin à Strasbourg.

1. *Salon de 1837* (*La Presse*, 8 mars 1837).

2. *Salon de 1844* (*La Presse*, mars 1844).

3. Eugène Pelletan, *Salon de 1843* (*La Sylphide*, p. 292, col. 1).

4. Théophile Gautier, *Camille Roqueplan* (*Histoire du Romantisme*, p. 197).

5. Gravés dans *L'Artiste*, 1843, 3^e série, t. III, p. 318.

Quelques-unes des œuvres que nous venons d'évoquer eurent plus qu'un succès de curiosité ; on crut y découvrir, particulièrement chez Leleux et ses émules, une peinture nouvelle, et c'est, si je ne me trompe, à cette occasion que le terme de « réalistes » qui s'était déjà rencontré un peu au hasard sous la plume de quelques écrivains¹ fut, pour la première fois, systématiquement employé².

Leleux méritait-il parfaitement l'épithète par laquelle on s'imaginait le caractériser ? Il semble bien que son succès fut dû, en grande partie, à la curiosité qu'excitaient les paysages, usages et les costumes qu'il représentait et aussi au sentiment poétique dont il imprégnait ses tableaux. Ce pittoresque et ce sentimentalisme faisaient tort au réalisme véritable. Il n'est pas indifférent cependant qu'il ait, même avec des atténuations, laissé deviner une formule attirante, mais âpre, et que l'on ait admiré chez lui « de la force et une certaine sève plébéienne³ ».

Il fallait, cependant, que le beau moderne arrivât à s'imposer sans le secours de la curiosité ou du sentiment. La réalité devait appa-

1. Ainsi quand Thoré parlait du réalisme de Cabat ou de Delaroche, 1838.

2. C'est Théophile Gautier qui en donna l'exemple : « Ad. Leleux... se présente avec deux cadres, dont l'un, intitulé *Les Cantonnières*, est certainement un des chefs-d'œuvre de l'école réaliste » (*Salon de 1844*, dans *La Presse*, mars 1844). — « Nul réaliste ne fut plus fidèle à son système » (*Salon de 1846*, dans *La Presse*, 3 avril 1846). — De même, Arsène Houssaye écrit : « Les Leleux sont toujours des réalistes de premier ordre » (*L'Artiste*, 22 mars 1846). — Em. de Lerne : « M. Adolphe Leleux apparaît le premier à la tête de notre école réaliste » (*L'Artiste*, 26 avril 1846, p. 123). — Gustave Planche proteste contre les progrès du « réalisme le plus prosaïque » (*Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1847). — On voit combien était erronée l'opinion de David Sauvageot (*Le Réalisme*, introduction, p. 4) qui croyait que le terme de « réalisme » avait été mis en circulation pour Courbet et vers 1851. Le mot « naturalisme » a fait son apparition plus tôt encore, mais avec une acceptation très vague : Laviron, dans son *Salon de 1833*, p. 141, parle d'une « école de naturalistes » ; Heisse (*Salon de 1841*, dans la *Revue des Deux Mondes*, 1^{er} avril 1841, p. 35), distingue chez les paysagistes « le point de vue naturaliste » et « le point de vue idéal ou poétique » ; Théophile Gautier étudie le « naturisme » de Cabat en 1840 (*La Presse*, 27 mars 1840) ; Prosper Haussard « préfère l'artiste penseur au naturaliste » (*Le National*, 15 mars 1843) ; De la Faloise condamne « les peintres matérialistes ou naturalistes » (1844) ; Alphonse Karr (*Les Guêpes*, avril 1843, p. 26) nous apprend que le mot « naturalisme » était employé comme une injure et il proteste contre cet usage. Dans aucune de ces citations, le terme n'a un sens précis. Il arrive même (chez De la Faloise par exemple) qu'il désigne les romantiques. Au contraire, Champfleury l'emploie à bon escient quand il loue « le large sentiment naturaliste » de Pierre Dupont (*L'Artiste*, 24 mai 1846, p. 192).

3. L'expression a été employée — après la Révolution de 1848 — par Théophile Gautier dans *La Presse*, 2 mai 1848.

raître comme une source de joies esthétiques égale ou supérieure à toute autre, puissante, imposante et épique. Ainsi elle s'était révélée à Géricault lorsqu'il peignait le *Cuirassier blessé*, le *Radeau de la Méduse*; ainsi il l'aurait affirmée s'il avait pu donner une forme définitive à la *Course des chevaux libres*, développer les idées qu'il avait indiquées dans des dessins magnifiques comme l'*Abattoir*, dans des croquis hâtifs comme la *Traite des noirs* ou l'*Inquisition*. Mais, entre la mort de Géricault et le moment où, après la Révolution de 1848, Courbet eut pris conscience de son propre génie, aucun artiste n'eut assez d'envergure pour reprendre l'œuvre interrompue. Toutefois, à maintes reprises, des velléités se produisirent, coups frappés par des mains trop faibles ou donnés au hasard, manifestations incomplètes sans lendemain, qui susciterent une émotion partielle et vite apaisée, velléités qui, du moins, pour nous jalonnent le temps.

Dès 1833, Odier expose *Le Dragon blessé*¹, où le souvenir de Géricault, celui de Gros aussi sont présents. La composition est à la fois très simple et frappante, dramatique avec discréption; les dimensions considérables, la vigueur sombre du coloris, attestent la netteté du parti pris. Mais le dessin manque de caractère, les formes restent un peu creuses; le tableau reçoit des éloges sans portée² et ne s'impose pas à l'opinion.

Deux ans plus tard, sur un thème analogue, Boissard expose un *Épisode de la retraite de Russie*³. Cette fois, l'œuvre est de premier ordre; elle a fait sensation quand elle a reparu, en 1900, à l'Exposition centennale; elle a grande allure au musée de Rouen, et je ne doute pas qu'elle ne devint populaire si elle était conservée à Paris. Ce tableau, d'après le rédacteur des *Annales du Musée*, « est effroyable de vérité. Un homme et un cheval, couchés et groupés comme s'ils avaient voulu se réchauffer l'un l'autre, sont saisis par la mort dans un horrible état de déformation. Quel sujet⁴! » Malheureusement, Boissard, homme à talents, physionomie très curieuse⁵, ne renouvelle pas sa tentative et, comme Odier, il abandonne le combat.

En 1836, l'*Épisode de la retraite de Russie* de Charlet⁶ obtient un succès peut-être supérieur à sa valeur intrinsèque, succès auquel

1. Au musée d'Amiens, sous le numéro 220.

2. « En somme, c'est une étude distinguée » (*Le National*, 25 mars 1833).

3. Au musée de Rouen.

4. *Salon de 1835*, p. 42 (*Annales du Musée*).

5. Théophile Gautier trace de lui un piquant portrait dans la préface des *Oeuvres complètes* de Baudelaire. — Voir aussi Delacroix, *Journal*, t. I, p. 227.

6. Au musée de Lyon, sous le numéro 200.

n'est pas étrangère la popularité de l'artiste. Mais, ainsi que ses prédecesseurs, ce nouveau champion se dérobe à son tour¹.

A ce même Salon, un élève de Charlet, Canon, expose *un Mendiant* qui, d'après la lithographie insérée dans *l'Artiste*², ne manquait ni d'intérêt ni de puissance, et qui passa, d'ailleurs, presque inaperçu. La grande manifestation de cette année, c'était *La Charité du peuple ou les forgerons de la Corrèze* de Jeanron. Esprit tourmenté par des idées démocratiques et humanitaires, Jeanron avait déjà mis au service de ses passions un talent vigoureux, moins personnel dans l'exécution que dans la pensée, et qui demandait au romantisme des formules techniques. Il avait exposé un épisode de *Juillet 1830*³, en 1833 une *Scène de Paris* d'intention révolutionnaire⁴.

Les *Forgerons de la Corrèze* constituaient une tentative plus sobre dans l'expression des idées, plus importante comme morceau de peinture. « On se rappelle », écrivait deux ans plus tard Thoré, « la tournure puissante et délibérée des deux forgerons, dont l'un coupe du pain à une pauvre femme. C'est de l'art nouveau par la forme et par le fond, et l'un ne pouvait aller sans l'autre, car, en entrant dans cette sympathie populaire, il fallait aussi renouveler en même temps la forme abâtardie, c'est-à-dire exprimer tout ce qu'il y a de noblesse et de grandeur dans la nature humaine de toutes les classes. Que M. Jeanron », ajoutait Thoré, « nous fasse donc encore de ces émouvantes peintures... M. Jeanron porte une grande responsabilité; c'est lui qui comprend le mieux la direction de l'art moderne et qui l'exprime avec le plus de verveur⁵. » A vrai dire, dans cette page, Thoré décrivait moins la toile de Jeanron qu'il ne traçait un programme, et l'artiste, malgré des tentations nouvelles dont aucune ne retrouva le même succès, ne devait pas répondre à l'espoir magnifique ici formulé.

1. Le *Passage du Rhin*, que Charlet exposa en 1841, ne dépasse plus le domaine de l'anecdote.

2. *L'Artiste*, 1836, t. XI, p. 96.

3. Au musée de Caen.

4. Laviron, dans le *Salon de 1833*, fait de ce tableau une description déclamatoire (p. 256-257); j'en extrais ce passage typique : « Le malheureux eut le courage de vivre. Il sacrifia son orgueil à l'existence de ses enfants et vint exposer leur misère à la foule inattentive préoccupée de joie et de fête vis à vis le palais où des hommes qui se prétendent les mandataires du peuple français stipulent tous les jours des lois de privilège qui ôtent le dernier morceau de pain à la bouche des enfants du proléttaire. »

5. Thoré; *Salon de 1838* (*Revue de Paris*, 2^e série, t. II, p. 269). — Voir aussi A. Decamps, *Salon de 1836* (*Le National*, 13 mai 1836).

Aux Salons de 1838 et de 1840, Bonhommé exposait des vues d'usines. « M. Bonhommé », disait Challamel en 1840, « a pensé avec raison que les forges de Fourchambault offraient au peintre un sujet curieux et intéressant. Il s'y rencontre des beautés particulières et, pour ainsi dire, inconnues en peinture. Rien n'est plus original que l'aspect d'une usine avec son mouvement, ses accessoires, sa foule laborieuse¹. » La Centennale de 1900 a permis de juger la valeur d'un artiste qui se trouvait ainsi le très valable précurseur de Menzel. Les forgerons de Jeanron, ceux de Bonhommé, les forgerons que Chassériau allait bientôt camper sur les murs de la Cour des Comptes, n'était-ce pas, ainsi que l'écrivait Ary Renan, « les rudiments de ce poème du travail dont la noblesse est éternelle² »?

En 1841, Appert groupe autour d'un cerf mort des *Braconniers*³ de grandeur naturelle, œuvre audacieuse de débutant, et il n'est pas le seul, dans ce Salon ou dans ceux qui vont suivre, à adopter, pour la vie obscure contemporaine, les proportions réservées au grand art⁴.

Ainsi des pages significatives pour nous se succèdent dans les Salons de la monarchie de Juillet. La série se couronne par l'œuvre de l'infortuné Trutat.

C'est en 1845 que Trutat expose la *Femme nue*, aujourd'hui au Louvre, en 1846 qu'il présente son portrait. Ces envois ne passent pas inaperçus : ils provoquent des éloges dont quelques-uns sont justes. Trutat est félicité de refaire de la peinture logique et naturelle⁵. Francis Wey rapproche sa manière de celle de Géricault⁶. Mais ces lignes sympathiques sont perdues au milieu de longs feuillets. Ni Baudelaire, ni Fromentin ne prononcent le nom de Trutat. Nul, en réalité, ne soupçonne la signification profonde des œuvres de ce jeune Bourguignon destiné à mourir au seuil de l'époque qui l'eût compris, en 1848. La franchise de cet art sans agrément, la saveur âpre et saine de cette vision directe, nous en sentons aujourd'hui tout le prix et nous y découvrons la rupture instinctive avec les

1. Jules Robert [Challamel], *Album du Salon de 1840*; une reproduction lithographique accompagne le texte. Cf. l'excellente étude de M. Schnerb sur Bonhommé, récemment publiée par la *Gazette* (1913, t. I, p. 11 et 132).

2. Théodore Chassériau (*Gazette des Beaux-Arts*, 1898, t. I, p. 102).

3. Gravés dans *L'Artiste*, 2^e série, t. VIII, p. 221.

4. *Le Repos* et « Ayez pitié de moi », de Bertier (Salon de 1841). *Les Moines en prière* de Cals (Salon de 1847), comportaient également des figures de grandeur naturelle.

5. *L'Artiste*, 21 juin 1846, p. 259.

6. Cité par Bernard Prost, *Félix Trutat* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1899, t. I, p. 472).

beaux mensonges du romantisme comme avec les rêves anémiés du spiritualisme. Nous sommes aussi sensibles, dans la *Femme nue* et, plus encore, dans ces portraits : sa mère et lui, son père en soldat, à l'instinct de grandeur ingénue qui s'y révèle. Les contemporains se sont dérobés, non seulement parce qu'ils ignoraient l'avenir qui allait révéler la portée de ces morceaux, mais aussi parce qu'ils semblaient, par avance, redouter les brutalités du réalisme,

En effet, tandis que paraissent les signes avant-coureurs de la poussée réaliste, d'autres signes non moins certains attestent, dans



LES BRACONNERS, PAR APPERT (SALON DE 1841)

le goût public, un besoin de plus en plus vif de ménagement, des complaisances pour la fadeur, une répulsion pour une sincérité crue. On avait violemment reproché aux davidiens leur intolérance, leur culte exclusif de la beauté, et l'on recommence à proscrire la laideur, non plus, il est vrai, en vertu d'un idéal, mais par crainte d'une nourriture trop forte. Il est curieux, à cet égard, de relire quelques-unes des observations suscitées par les œuvres qu'eux nous venons de rappeler. C'est Louis Viardot, qui reproche à Boissard de s'être complètement égaré dans l'hérésie du laid ; c'est Eugène Pelletan qui blâme la trivialité du peintre genevois Hornung et lui conseille de « poétiser les pauvres gens du peuple » à l'exemple de Baron. « M. Adolphe Leleux », demande un rédacteur anonyme de l'*Artiste*,

« comprend-il bien la mission de l'art ? Est-ce assez de traduire une page de la nature en prose familière ? faut-il négliger le charme et la poésie ?.. c'est une vérité de procès-verbal ; toute vérité n'est pas bonne à dire dans les arts¹. » En 1847, Delacroix condamne, dans son *Journal* « un vrai à outrance que les arts repoussent² ».

« La vérité », écrivait plus tard Théophile Gautier dans une étude sur Théodore Rousseau, « a ce privilège, lorsqu'elle se montre dans sa saine nudité, au milieu de nos vaines apparences et de nos mensonges spécieux ; on la trouve indécente et l'on veut la faire rentrer dans son puits³. » Mais Gautier lui-même conseillait à Leleux, nous venons de le voir, de changer son porcher en enfant prodigue ; il déclarait, en 1838, que le laid ne pouvait entrer dans l'art « que corrigé par la couleur et la fantaisie, ces deux menteuses charmantes presque toujours si vraies⁴ », estimait « les sujets de l'histoire moderne tout à fait rebelles à la grande peinture⁵ », et il montrait une indulgence, chaque année plus molle, à l'égard des petits maîtres du joli, Muller, Diaz, Baron ou Winterhalter.

Plusieurs témoignages concordants nous attestent une sorte d'affaissement du goût public. Pour réagir contre « la peinture proprette, le joli, le niais, l'entortillé, et aussi les prétentieuses rapinades⁶ », contre les « fadeurs éccœurantes et les sucreries fondantes⁷ », quelques œuvres saines, quelques toiles bien intentionnées, ne suffisaient pas ; « une réaction, faite avec les turbulences nécessaires de toute réaction, était positivement nécessaire ».

Cette réaction violente devait être l'œuvre de Courbet et aussi de Millet. Mais, pour pouvoir l'accomplir, il leur fallut, tout d'abord, prendre conscience eux-mêmes de leur propre génie.

Les débuts des deux maîtres, malgré la différence des tempéraments, la diversité des contingences, offrent des traits dont l'analogie mérite d'être relevée. Tous deux, après avoir reçu une première éducation en province, sont venus à Paris avides d'originalité et de

1. *L'Artiste*, 1844, III^e série, t. V, p. 179.

2. 26 avril 1847 (*Journal*, t. I, p. 301).

3. *Histoire du romantisme*, p. 232.

4. *Salon de 1838* (*La Presse*, 1^{er} mai 1838).

5. *Salon de 1840* (*La Presse*, 22 mars 1840).

6. Baudelaire, *Peintres et aquafortistes*, dans *L'Art romantique* (*Oeuvres complètes*, t. III, p. 415).

7. Paul Mantz, *Gustave Courbet* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1878, t. I, p. 522).

gloire. Tous deux se sont révoltés contre l'enseignement officiel, et ils ont cherché appui dans la leçon des Romantiques et les suggestions du musée. Tous deux, enfin, ont été de remarquables peintres avant d'avoir trouvé l'emploi véritable de leur supériorité.

Courbet — et l'on comprend que, pour lui comme pour Millet, je m'appuie sur les biographies sans avoir l'intention de les refaire, — Courbet, dis-je, a appris à Ornans et surtout à Besançon la grammaire et l'amour de son art. Il arrive à Paris soutenu, dès le premier jour, par un désir de notoriété auquel s'ajoutera bientôt un immense orgueil. Ce ne sont pas quelques leçons de Steuben et la bienveillance d'Auguste Hesse qui peuvent agir sur lui. Il entreprend de se former par lui-même, étudie librement le modèle chez Suisse, et, comme autrefois les Romantiques, il va chercher dans les musées des conseils et l'émancipation. Au Louvre, où Bonvin l'a entraîné, au Luxembourg, il semble d'abord, tel jadis Géricault, accorder son admiration juvénile à tous les maîtres et à toutes les écoles, et, sous l'inspiration de ces premières visites, il fait, tour à tour, des pastiches des Flandres, de Florence, de Venise. Pourtant, s'il copie le *Prisonnier* de Schnetz et la *Saint-Barthélemy* de Robert Fleury dont les côtés dramatiques peuvent l'avoir séduit, il trouve bientôt ses parrains véritables chez les génies passionnés dont la facture libre est l'expression d'un tempérament : il copie *Dante et Virgile* de Delacroix, une tête de cheval de Géricault ; il scrute, au Louvre, les œuvres de Rembrandt, Frans Hals, Van Dyck, Velazquez ; il s'imprègne de la grandiloquence sincère des maîtres groupés dans le Musée espagnol.

Quand il entreprend de faire œuvre personnelle, sa pensée est hésitante. Il traverse une sorte de crise romantique, où d'ailleurs il prend surtout du romantisme les déviations et les écarts littéraires. Il peint des ruines le long d'un lac (1839), un moine dans un cloître (1840), une *Odalisque* inspirée de Victor Hugo, un *Guitarrero* (1840). A d'autres instants il illustre *Lélia* ou se rapproche de Couture par la facture et le sentiment des *Amants dans la campagne* (1844-45).

Cependant, il est déjà un admirable peintre capable de pages magistrales : l'*Homme à la ceinture de cuir* est, peut-être, de 1844. La science dont il est armé s'appuie sur la plus solide tradition. De ces origines lointaines, elle ne se dégagera jamais, et on lui a reproché maintes fois de faire, sur des sujets contemporains, de la peinture de musée. C'est qu'il a grandi dans une époque où l'on était

las des recherches techniques et où l'on pensait qu'il suffirait, pour renouveler l'art, d'en vivifier l'inspiration.

A travers ses tâtonnements, Courbet a déjà, plusieurs fois, sans s'y engager résolument, rencontré sa voie véritable. Les paysages de son pays, les portraits de ses sœurs, son propre portrait sous de multiples prétextes : portrait au chien noir (1842), *l'Homme à la pipe* (1846), *l'Homme à la ceinture de cuir*, *l'Homme blessé* (dont la date est contestée), en témoignent, et surtout le *Hamac* (1844), où, pour nous, il se révèle tout entier, par la composition, le type féminin, le côté sensuel, la poésie fruste et forte, le style même.

Pour qu'il prenne définitivement conscience de lui-même, il faudra un voyage en Hollande en 1847, la rencontre avec Champfleury, et surtout la secousse de 1848. Que l'on compare la liste de ses envois au Salon de 1848, envois préparés avant la Révolution, portraits, paysage, composition littéraire¹, aux œuvres décisives qui se sont succédé de 1849 à 1852 : *Après-dîner à Ornans*, *Les Paysans de Flagey*, *L'Enterrement*, *Les Casseurs de pierres*, *Les Demoiselles de village*, il apparaîtra que les forces « unanimes » ont eu, sur Courbet, leur influence pleine et qu'elles ont orienté sûrement son génie.

Millet, lui aussi, a reçu ses premières directions d'élèves attardés de David et de Gros. A Paris, il a d'abord travaillé, chez Delaroche, avec le désir d'obtenir le prix de Rome, élève laborieux et docile, jusqu'au jour où il a renoncé aux honneurs académiques. Il s'est, dès lors, abandonné aux suggestions du Louvre. Par quels maîtres a-t-il été séduit ? Plus tard, à une époque où il était encore discuté et où on lui reprochait ses premières œuvres imprégnées de XVIII^e siècle, il a, dans des conversations que Sensier a fidèlement notées, rappelé ses débuts avec la préoccupation, involontaire certes, mais évidente, de se disculper. A l'entendre, il aurait admiré Le Brun et Jouvenet, mais c'est Lesueur, Poussin et Michel-Ange qui, avec le Corrège, l'auraient retenu, tandis que Boucher et Watteau ne lui auraient inspiré que de l'aversion. La misère, la suggestion d'un ami, l'auraient seules amené à faire des pastiches du XVIII^e siècle, facilement achetés par les marchands. Cependant, il aurait continué à consacrer ses loisirs à l'étude de Poussin et de Michel-Ange.

Je ne mets pas en doute la bonne foi de Millet, mais, peut-être,

¹. Georges Riat, *Courbet*, p. 48,

à distance, ne s'est-il plus rendu un compte exact des sentiments qui l'avaient jadis animé. Si la nécessité seule l'avait engagé à imiter le XVIII^e siècle, il est probable qu'il eût tenu à se présenter sous un autre aspect dans les Salons où, en 1844, Arsène Houssaye le rapprochait de Diaz¹ et Thoré de Boucher. L'artiste qui, au témoignage de Sensier, prenait au Havre, en 1845, tant de plaisir à traiter des sujets galants et y déployait toutes les ressources de son invention et de son pinceau, qui peignait un *Saint Jérôme tour-*



LE HAMAC, PAR COURBET

menté par des femmes, tableau qu'admira Couture, croyait avoir trouvé en cet ordre l'aliment véritable de son génie.

D'ailleurs, auprès des maîtres emphatiques de la fin du XVII^e siècle, près des toiles claires et décoratives du XVIII^e siècle, Millet élaborait les méthodes synthétiques qui devaient, par la suite, traduire pleinement ses pensées et, dès ce moment, sous la recherche de la grâce, son métier avait une puissance involontaire, des empâtements par lesquels, aux yeux de Thoré², il rappelait Decamps, tandis que Paul Mantz l'accusait, au lieu de peindre, de bâtir³.

1. *L'Artiste*, 12 mai 1844, IV^e série, t. I, p. 48.

2. Cité par Sensier, *op. cit.*, p. 96.

3. P. Mantz, *Salon de 1847*, p. 52.

Point de rupture réelle, pour la technique, entre cette époque d'élaboration et la période de maturité et, de même, parmi ces thèmes frivoles auxquels il se complaisait, *Daphnis et Chloé*, les *Dénicheurs de nids*, la *Jeune fille portant un agneau*, ne répondraient-ils pas à un sens idyllique qui ne devait pas s'émuover et à un instinct du thème général propice au geste simple qui allait s'épanouir?

A coup sûr, il ne maîtrisait pas encore les forces qui bouillonnaient mystérieusement en lui et son effort le plus considérable, à cette période, l'*Oedipe* de 1847, où les critiques discernaient amalgamées des réminiscences multiples et contraires¹, n'était, comme il l'a reconnu lui-même, qu'un prétexte « pour s'exercer dans le nu et le modelé lumineux, un morceau comme en faisaient les compagnons du Devoir pour aborder la maîtrise² », l'œuvre d'un artiste prêt pour servir un idéal qu'il n'a pas encore conçu.



L'OFFRANDE À PAN, PAR J.-F. MILLET

(Musée de Montpellier.)

la garde nationale contre les insurgés. Un incident fortuit l'aurait définitivement orienté et, pour avoir entendu un inconnu le désigner comme un peintre de femmes nues, il aurait brusquement changé de sujets et de manière.

Qui ne sent combien ces explications sont faibles et artificielles? La maladie, en février 1848, ne l'a pas empêché de subir une émotion universelle. L'animosité contre les socialistes n'a pu détruire en lui le sentiment humanitaire. Un travail latent s'était fait en

1. De Deshayes, de Doyen ou de Natoire, suivant Delécluze.

2. Sensier, *op. cit.*, p. 94.

lui. Harcelé lui-même par le besoin, « la triste condition du pauvre l'apitoyait¹ »; en 1847, il avait tenté quelques compositions d'un caractère social, parmi lesquelles un *Lundi de l'ouvrier*. Si le *Vanneur* par lequel il affirmait son orientation définitive fut exposé en 1848, et si c'est à partir de cette date que, selon le mot de Burty², il « s'appartint enfin », ce n'est pas là hasard et coïncidences pures.

Supposons, enfin, que mon analyse soit inexacte, que les événements de 1848 n'aient pas exercé une action essentielle sur l'évolution de Courbet et de Millet : ces événements, tout au moins, ont suscité le public capable de communier avec leur génie. Les préoccupations sociales et humaines qui s'étaient exaspérées, l'atmosphère nouvelle qui s'était formée, ont doté d'une signification pleine des œuvres qui, à d'autres époques, n'auraient intéressé que la curiosité. Courbet exposait depuis 1841, et pourtant Prosper Haussard³ et Champfleury ne le découvrirent qu'en 1848. C'est apparemment qu'à cette date il y avait quelque chose de changé⁴.

Il ne nous appartient pas, ici, de préciser les conditions nouvelles dans lesquelles la peinture évolua sous la Seconde République. Mon seul objet, dans cette étude, a été de montrer comment des tendances, fort anciennes assurément, mais que les circonstances avaient auparavant affaiblies, se développèrent, sous la monarchie de Juillet, pour orienter l'art français dans la voie du Réalisme.

LÉON ROSENTHAL

1. Sensier, *op. cit.*, p. 104.

2. *Maitres et Petits maitres*, p. 284.

3. « Aux trois derniers Salons M. Courbet est resté inaperçu. Est-ce notre faute ou la sienne? » écrit Haussard dans *Le National*, 15 juin 1848.

4. De plus, et ce n'est pas là un fait négligeable, en enlevant à l'Institut le contrôle des expositions, la Révolution de 1848 a permis à Courbet, comme à Millet, d'exposer librement des œuvres qui auraient, sans doute été refusées, au moins en partie, par l'ancien jury.

CORRESPONDANCE D'ESPAGNE

UNE EXPOSITION DE PEINTURES ESPAGNOLES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ
DU XIX^e SIÈCLE



PORTRAIT DE LA COMTESSE DE HARO
PAR GOYA

(Appartient à Mme la duchesse de San Carlos.)

table exode qui atteint les chefs-d'œuvre; il n'en demeurait pas moins regrettable que toute une période de l'art de la péninsule restât lettre morte. Dans les histoires, au moment de traiter de la peinture espagnole au xix^e siècle, on passe d'ordinaire de Goya à Rosales, comme si aucun artiste de mérite ne s'était produit entre l'un et l'autre de ces deux maîtres. Pourtant cette période du commencement du siècle passé, époque de décadence dans presque tous les pays, montre la vitalité persistante du génie pictural en Espagne, une vitalité qui, loin de décroître après l'éblouissement de Goya, a pris dans ses ouvrages le stimulant d'un haut exemple et d'un nouvel essor.

Sa force principale lui vient du réalisme, de ce réalisme parfois un peu étroit,

Presque en même temps que réussissait si brillamment à Paris l'exposition de « David et ses élèves », s'ouvrait à Madrid une « Exposition de peintures espagnoles de la première moitié du xix^e siècle ». Tandis que les peintures de David et celles de ses élèves étaient, en général, depuis longtemps appréciées, les peintures espagnoles de 1800 à 1850 se trouvaient — exception faite pour Goya — à peu près inconnues, même dans leur patrie. À part Goya, on compte les œuvres de cette période qui se voient dans les musées; portraits pour la plupart, ils sont restés presque tous dans les familles, et si quelques-uns d'entre eux ont fait l'objet de transactions, c'est loin du feu des enchères, à la suite de cessions à peu près secrètes. Ces œuvres ne sont guère sorties d'Espagne, on peut même dire de Madrid; ignorées de l'étranger, elles ont évité le lamentable exode qui atteint les chefs-d'œuvre; il n'en demeurait pas moins regrettable que toute une période de l'art de la péninsule restât lettre morte. Dans les histoires, au moment de traiter de la peinture espagnole au xix^e siècle, on passe d'ordinaire de Goya à Rosales, comme si aucun artiste de mérite ne s'était produit entre l'un et l'autre de ces deux maîtres. Pourtant cette période du commencement du siècle passé, époque de décadence dans presque tous les pays, montre la vitalité persistante du génie pictural en Espagne, une vitalité qui, loin de décroître après l'éblouissement de Goya, a pris dans ses ouvrages le stimulant d'un haut exemple et d'un nouvel essor.

mais qui, après les envolées du rêve romantique, a su ramener la peinture à l'observation du vrai. C'est ce réalisme qui a sauvé l'école espagnole de la décadence; les ouvrages qui en sont issus servent de lien entre l'épopée de Goya et la magie de Rosales; ils ont préparé la renaissance idéaliste d'aujourd'hui et,



SAINT PAUL, PAR GOYA

(Appartient à M. R. Garcia-Palencia.)

en même temps, conféré à l'école de 1800-1850 un rôle exceptionnel dans la peinture du portrait de l'autre côté des Pyrénées.

C'est le portrait qui domine dans l'exposition dont il s'agit; il y a bien des paysages, des scènes de genre, mais relativement en si petit nombre que cette manifestation aurait pu se qualifier d'Exposition de portraits; les plus grands noms qu'elle présente sont des noms de portraitistes.

Ces œuvres n'ont pas entre elles la parenté étroite des œuvres de l'école de David; pourtant elles se groupent fort bien, grâce à plusieurs qualités communes: un réalisme fait d'observation directe, et surtout une inspiration intimement espagnole qui ne vise pas au classique, ne songe pas à l'antique, et ne trahit d'autre influence que celle de la tradition indigène. De-ci, de-là, apparaissent bien quelques souvenirs d'Italie; mais ils ne dépassent pas la technique. L'esprit



PORTRAIT DE DON J.-B. DE MUGUIRO, PAR GOYA

(Appartient au comte de Muguiro.)

est toujours celui du terroir, celui du grand XVIII^e siècle, à peine transformé avec le temps. Chaque peintre a été un ouvrier accomplissant honnêtement sa tâche, selon ses moyens, et le seul caractère contemporain dont quelques-uns — assez rares parmi l'intense production d'alors — ont subi l'empreinte a été celui de Goya, le peintre espagnol par excellence.

On a fait au maître l'honneur d'une salle entière composée d'œuvres tirées de galeries privées, et pour la plupart ignorées. On ne peut pas dire que la gloire de Goya en sorte agrandie, — cela serait impossible, — mais l'admiration

se fait plus certaine à mesure qu'on le connaît davantage. Peu d'artistes ont été aussi inégaux que lui; ici même, à côté d'incontestables chefs-d'œuvre, se trouvent des toiles de qualité plutôt moyenne; mais toutes sont originales, toutes montrent l'extraordinaire puissance de ce génie dont l'exubérance



PORTRAIT DE DON VICENTE OSORIO, PAR GOYA

(Appartient à Mme la marquise de Castrillo.)

réfléchie put s'accorder à tous les thèmes, à tous les genres, et même à toutes les techniques.

Une des dominantes qui frappent le plus chez Goya, c'est cette puissante faculté d'adaptation à laquelle il ne sacrifie cependant rien de sa personnalité. Dans cette Exposition les œuvres les plus diverses sont traitées parfois d'une

brosse minutieuse jusqu'à la sécheresse; parfois aussi elles sont enlevées avec une virtuosité étourdissante; de quelque manière que l'artiste les ait conçues et interprétées, elles sont à lui, bien à lui, marquées au sceau de son esprit, sans confusion possible. On comprend se trouver en face d'un peintre amoureux de son art, qui en jouit, le respecte, et le pratique uniquement pour son propre plaisir et pour l'élévation de cet art. De là, dans toutes ses productions, — même dans les petites scènes satiriques, — un sérieux qui étend sur elles une harmonie indéfinissable et pourtant très sensible. Pas d'artifices ni de recettes d'exécution; une étude chaque fois plus intime de la nature.

Ce que les grands Japonais sont arrivés à faire de synthétique dans le dessin, Goya est arrivé à le réaliser avec la couleur. Voyez le *Portrait de la comtesse de Haro*, un de ceux que recommandent au plus haut point la simplicité et la sûreté de la touche: le noir s'y trouve employé dans les chairs les plus éclatantes avec une hardiesse et une *maestria* prodigieuses; les ombres sont d'une transparence inouïe, les lumières très empâtées, — et de près on ne discerne rien que la crûté des couleurs. — Plus que par le sujet, le *Saint Paul* est religieux par la ferveur qui l'a créé. Ce n'est plus la ferveur pleine de dévotion des Primitifs ou des grands mystiques, mais la ferveur de l'artiste pour son travail, et, à ce titre, tous les tableaux de Goya peuvent être tenus pour religieux. Le *Saint Paul* est tout à fait caractéristique; c'est une de ses rares œuvres religieuses dont le sentiment ne soit pas païen, et une de celles où la facture est le plus serrée. — Le *Portrait du comte de Montijo* rentre, au contraire, dans la manière large; il apparaît comme un de ces tableaux pensifs où la vie intérieure du modèle est attirée à l'extérieur par l'esprit de l'artiste. L'habit noir à passementeries d'or, le gilet d'un rouge éteint, la haute cravate blanche font ressortir la pâleur du visage. Et cela sans aucune brutalité, sans teintes outrées; tout est fondu avec une admirable justesse. — Le *Portrait de Muguiro*, peint à quatre-vingt-un ans, dans l'exil de Bordeaux, le *Portrait de Lucien Bonaparte*, doublement curieux au point de vue de l'art et de l'histoire, les portraits d'enfants: son petit-fils, *Don Vicente Osorio* en habit mordoré jouant avec son chien et comiquement grave, sont parmi les plus intéressants; ce dernier relève de la même conception que la vaste composition du Prado *Les Ducs d'Osuna et leurs enfants*.

Parfois, Goya semble subjugué par la couleur; — par la couleur il faut entendre, non point le coloris brillant, mais les ressources qu'on peut tirer des différentes valeurs d'un même ton, du noir surtout; il exécute alors le très caractéristique *Portrait de M^{me} Silvela*, ou « *La Laitière de Bordeaux* », qui marque une phase de sa carrière. Le personnage s'y incorpore au fond verdâtre, considérez-la comme l'œuvre la plus vibrante de Goya, une des dernières qu'il ait brossées dans la ville où il devait mourir, une de ces œuvres où, arrivé à la plus complète possession de son art, Goya peignait d'instinct et faisait de n'importe quoi un chef-d'œuvre.

Les petits tableaux que l'on a appelés « sa manière noire », — laquelle est à coup sûr sa manière tragique et une des plus osées de la peinture, — interviennent pour montrer la profondeur de la gaieté de Goya ou plutôt ce qu'il y avait de pessimisme derrière l'allégresse parfois outrée de ses tons. Petites ébauches dans lesquelles une lanterne rougeâtre, la chair d'un visage éclairent

seules les ténèbres denses; Goya s'y révèle le plus grand peintre du clair-obscur que l'histoire ait compté avec Rembrandt; dans toutes se manifeste un lyrisme incomparable, non pas épanché en éclats comme celui de Rubens et des Vénitiens, mais concentré, gardant toute sa force. Assassinats, viols, orgies, horreurs de la guerre, bouges sans air et sans lumière, atmosphères étouffantes de lour-



PORTRAIT DE M^{LE} SILVELA (« LA LAITIÈRE DE BORDEAUX »), PAR GOYA
(Appartient au comte de Alto Barcile.)

deur, et, en contraste saisissant, de petites scènes délicieuses de clarté et de fraîcheur, idylles de *manolas* et de *majos* dans des paysages de lumière. C'est encore un poème de lumière qu'un nu de femme, superbe de modelé, d'éclat de la chair, avec toujours la même transparence et la même simplicité dans les tons.

De cet ensemble, où la fougue, qui faisait parfois enlever à Goya un portrait en deux séances, alterne avec la patience, visible dans maint ouvrage souvent repris, se dégage le plus extraordinaire tempérament de peintre-né qui ait jamais

existé, bien plus intense que celui de Rubens — souvent si extérieur. L'atmosphère baigne vraiment et illumine les modèles. Il n'est pas jusqu'aux tableautins de la manière noire qui ne semblent peints sur de l'or, un or pâle et lumineux.

Goya fut parfois aidé par Augustin Esteve, dont un portrait de jeune fille en robe de satin blanc est d'une noble tranquillité dans la poésie de son romantisme naissant. A côté de ce peintre, un des plus artistes de l'Exposition, malgré ses nombreuses défaillances de métier, et le plus éloigné certainement de la sécheresse classique, il sied de placer le continuateur direct de Goya : Leonardo Alenza y Nieto. Il gaspilla son talent dans des dessins de revues, des journaux,

dans des aquarelles, des petites scènes de genre dont quelques-unes font songer à Teniers malgré leur savoureux parfum de terroir et dont d'autres interprètent les effets violents de la lumière artificielle sur des fonds obscurs. Ses portraits lui constituent son meilleur titre de gloire. On lui doit des effigies superbes, celle de *El Empecinado* qui lui est simplement attribuée, mais lui semble revenir de droit d'après l'audacieuse bestialité de la face, d'un vérisme inouï et d'après la façon simple, sommaire et si vivante dont les mains sont traitées.

De Vicente Lopez, l'auteur du fameux *Portrait de Goya* au Prado et un des peintres sur lesquels pesa le plus l'influence du grand Aragonais, on a réuni quarante-sept œuvres; presque toutes sont des portraits. Lopez fut, en effet,



PORTRAIT DE JOSÉ-MARÍA DE GARAMENDI,
NOTAIRE DU ROI FERDINAND VII
PAR VICENTE LOPEZ
(Appartient à M. J.-M. de Garamendi.)

le portraitiste attitré de son époque et il a su rester un grand portraitiste de tous les temps. Un dessin impeccable, un coloris toujours juste rendant les personnages avec leur vie propre en font foi. Il ne convient de lui reprocher que les défauts de ses qualités : un peu de sécheresse, le manque d'une personnalité dépassant le modèle, et parfois aussi le caractère général de l'œuvre noyé dans le fini et les détails. Il est le plus réaliste des peintres; son réalisme, quoique formé sans l'esprit qui hausse l'œuvre à la création, vaut cependant par sa solidité et sa technique — une des plus fortes qui soient; — et il lui a permis de passer maître en son genre, en s'adaptant complètement au modèle. Ses portraits, par leur vérité, deviennent presque des portraits psychologiques.

Si dans son *Portrait de femme* saisissant de vie Lopez laisse déjà prévoir par une certaine négligence des valeurs et par l'importance extrême accordée aux détails secondaires la peinture académique de la seconde moitié du siècle; si le

Portrait d'Isabelle de Bragance, malgré sa belle facture, ou peut-être à cause d'elle, rappelle trop Goya, le *Portrait de Don J. Gutierrez de Los Rios* est une page magistrale, qui se place au même rang que le *Portrait de Goya*, ce portrait que Goya, dit-on, l'empêcha de terminer, de peur que Lopez ne le gâchât. Ici Lopez s'est préoccupé de rendre l'atmosphère autour du personnage; et il a réussi. Les accessoires ont leur juste importance; les mains et le visage se présentent admirablement. La main posée sur le livre a une transparence qui montre toute sa structure, les veines, la forme des os; l'ombre de la figure est enveloppante. Voilà sûrement l'œuvre la plus simple de Lopez et une des plus fortes. Le *Portrait du général O. Lawlor*, où il a pensé à Velazquez, est d'un beau mouvement, ainsi que celui du *Docteur Gutierrez*; avec la lumière filtrant à travers les persiennes, les mains y sont remarquables. Ces mains de Lopez sont d'ailleurs ses plus beaux morceaux, véritables mains de chair et de nerfs traitées avec la plus grande délicatesse. Certaines émergent de l'ombre avec une vigueur extraordinaire, sans rien perdre de leur dessin (par exemple dans le *Portrait d'un peintre*); elles sont aussi vivantes que les yeux et la bouche, que les yeux et la bouche gouailleurs de *Don José-Maria de Garamendi*, que les yeux et la bouche si sérieux de *Dona Dionisia O'Lawlor*. Portrait exceptionnel chez Lopez que celui-là, portrait romantique déjà, avec le vitrail gothique et le détail du coffret, et qui reste l'œuvre la plus sentimentale — la seule sentimentale peut-être — de ce peintre qui ne savait que voir. Malgré sa haute valeur, elle ne semble pas aussi spontanée que les autres; on dirait que

Lopez s'est fait violence en maîtrisant son métier, en l'assujettissant à la domination d'une pensée. De petits tableaux, des ébauches plutôt, le rattachent aux derniers Vénitiens, par le coloris haché et éclatant; et les dessins des *Apôtres* montrent que Lopez fut surtout un très grand dessinateur.

Malgré son incontestable supériorité, Lopez n'atteint pas à la grandeur que donne aux œuvres de José Gutierrez de la Vega le spiritualisme que l'artiste en vibrant a fait passer en elles. Ce J. Gutierrez de la Vega est un des peintres les plus captivants de cette époque, celui qu'on pourrait appeler le « peintre de l'âme ». Il vécut à Séville, et il a laissé, en des toiles d'un charme rêveur et mélancolique, l'image d'une Andalousie grave et recueillie, très différente de l'Andalousie des castagnettes. C'est un peintre de femmes, de femmes émouvantes, aux yeux pleins de contemplation, aux mains longues et fines. Le modèle des bras, des épaules, a une douceur inexprimable. Les chairs sont



PORTRAIT DE LA DUCHESSE DE FRIAS
PAR GUTIERREZ DE LA VEGA
(Appartient à Mme la marquise de Castrillo.)

baignées dans une ombre transparente qui enveloppe tout le tableau et semble flotter alentour. Tout est assourdi, malgré des notes vives ; tout se pénètre, même dans le tableau de genre *El Piropo*. Les fonds, aux couleurs tranquilles, ont des perspectives allongées, vaporeuses, qui communient intimement avec les personnages. Ce n'est pas la peinture littéraire des romantiques, mais un art profond de vie intérieure tout opposé au réalisme de Lopez, se rapprochant dans sa dévotion agenouillée des pénombres de Ricard, et méritant incontestablement d'être placé au même rang que celui-ci.

On ne retrouve rien de cette poésie émouvante dans l'œuvre de Antonio Maria Esquivel. Réaliste uniquement, mais d'une tout autre manière que la facture étroite et consciencieuse de Lopez. Sans posséder l'extraordinaire métier de celui-ci, il exécuta des portraits d'une vie non pas aussi intense que ceux du disciple de Goya, mais infiniment plus profonde et où le caractère du modèle est allié à celui de sa propre personnalité. Il se distingue par une grande sobriété de tons et par une très belle notation des valeurs, qui font de sa production une des plus solides de la peinture espagnole. Son œuvre maîtresse est, sans nul doute, le *Portrait de femme* de la collection Beruete — un des plus beaux portraits de l'Exposition et un des chefs-d'œuvre de la peinture espagnole au XIX^e siècle.

Il descend en droite ligne de Velazquez, et l'étude approfondie de cet artiste se manifeste aux grisailles, qui entourent la bouche, à l'ombre dorée des épaules, à la lumière du menton, à la façon dont sont traités le corsage de velours noir et l'écharpe de dentelle, et jusqu'au fond couleur de noisette. Chaque touche a sa vie propre et est appliquée avec la plus grande maîtrise. Ce délicieux portrait de jeune femme a tout le sérieux des meilleurs portraits d'homme et, ne serait-ce qu'à cause de lui, Esquivel mériterait d'être connu et admiré. Sans atteindre à l'importance du portrait de la collection Beruete, plusieurs autres figures intéressantes le représentent encore ici : tel le *Portrait de sa femme et de sa fille*, tranchant par la caline familiarité de l'attitude avec les autres scènes de l'époque. La tête de l'enfant, les bras des deux personnages, sont surtout remarquables, et l'attrait rêveur de Gutierrez de la Vega. Son propre portrait avec ses deux fils montre la même égalité dans le sentiment et la technique ; cette technique est sans défaillance et sans afféterie, remarquons la note superbe de la main qui tient la planche, main délicate et transparente comme une main de Lopez,



PORTRAIT DE DOÑA MARÍA REDONDO,
PAR J. GUTIERREZ DE LA VEGA

(Appartient à M. Carlos Moral.)

artiste se manifeste aux grisailles, qui entourent la bouche, à l'ombre dorée des épaules, à la lumière du menton, à la façon dont sont traités le corsage de velours noir et l'écharpe de dentelle, et jusqu'au fond couleur de noisette. Chaque touche a sa vie propre et est appliquée avec la plus grande maîtrise. Ce délicieux portrait de jeune femme a tout le sérieux des meilleurs portraits d'homme et, ne serait-ce qu'à cause de lui, Esquivel mériterait d'être connu et admiré. Sans atteindre à l'importance du portrait de la collection Beruete, plusieurs autres figures intéressantes le représentent encore ici : tel le *Portrait de sa femme et de sa fille*, tranchant par la caline familiarité de l'attitude avec les autres scènes de l'époque. La tête de l'enfant, les bras des deux personnages, sont surtout remarquables, et l'attrait rêveur de Gutierrez de la Vega. Son propre portrait avec ses deux fils montre la même égalité dans le sentiment et la technique ; cette technique est sans défaillance et sans afféterie, remarquons la note superbe de la main qui tient la planche, main délicate et transparente comme une main de Lopez,

Avec Zacarias Gonzalez Velazquez, c'est au contraire l'émotion cherchée, la peinture un peu mélodramatique, qui sévira plus tard. Malgré le procédé trop forcé et le sentiment souvent artificiel, le métier assez beau en fait un bon peintre de second ordre. Les chairs ont de la lumière, le dessin est correct, et



LA FEMME ET LA FILLE DE L'ARTISTE, PAR A.-M. ESQUIVEL
(Appartient à M. Manuel Vilches.)

Gonzalez Velazquez montre une bien gracieuse facilité dans la peinture décorative. On voit ici un portrait qui lui est attribué et dont la facture est vraiment belle. Le plus grand tort de ce peintre de talent fut de se soumettre à son époque au lieu de la dominer.

De la dynastie des Madrazo, qui si longtemps régit les Beaux-Arts en Espagne, l'artiste marquant est Federico de Madrazo. La sécheresse qui rendit son

métier souvent superficiel, jusqu'à ne laisser ressortir dans quelques tableaux que des parties secondaires — robes de soie, meubles, etc., — se transforme dans certains portraits en une réelle fermeté. Les plus beaux sont ceux de *La Poëtesse Caroline Coronado* et de *Don José de Madrazo*. Le premier, aux ombres légèrement verdâtres, élégant sans fadeur, est certainement son œuvre la plus personnelle. Le second fait exception chez lui par l'éclat et la vigueur du coloris. En somme, les Madrazo ont voulu faire œuvre d'idéalistes, sans en posséder le caractère, et cela les a conduits à la peinture académique. Une vaste composition religieuse atteste la faillite de cette école hors-réalisme, et quelques esquisses accusent de belles qualités, malheureusement perdues dans les œuvres définitives.

Parmi les paysagistes se détache très en avant sur les autres le nom du Galicien Jenaro P. de Villamil, qui fut par l'esprit un frère de Turner. Ses œuvres perdent malheureusement tout leur intérêt à la reproduction; mais comment omettre le plus grand peintre de paysages qu'ait compté l'Espagne? Ce paysagiste se plut aussi à brosser des intérieurs : intérieurs d'églises aux lumières somptueusement dorées, aux ombres lumineuses, certaines d'une profondeur inouïe, où brillent des rouges, des ors merveilleux; chapelles ouvrant sur le plein soleil de la route blanche et recevant par les ouvertures ouvragées des lignes claires d'impalpables poussières. Ces églises de Villamil, parfois désertes, pleines seulement d'une lumière pareille au



LE SOMMEIL

PAR ZACARIAS GONZALEZ VELAZQUEZ

(Appartient à M. R. García Palencia.)

feu, parfois remplies de foules à moitié dissimulées dans la pénombre, avec tout le mouvement des cérémonies, montrent l'extraordinaire précurseur de la peinture espagnole qui, depuis les sublimes évocations du Greco jusqu'à ces intérieurs flamboyants, annonce par sa réelle et intelligente pénétration de la lumière toutes les conquêtes de l'impressionnisme. Ces tableaux délicieux, cathédrales ou chapelles, montagnes illuminées par le couchant ou toutes bleuâtres des premières lueurs, ne vivent, comme feront plus tard les Monet, que par la couleur, mais une couleur hardie, enlevée, qui leur fait la vie la plus intense et la plus remuante.

Pleines de vie aussi, de lyrisme, et précieuses de mouvements pris sur le vif, sont les œuvres de Eugenio Lucas, dont une exposition rétrospective consacrait l'an dernier la réputation solidement établie. Il fut, comme Villamil, un précurseur de l'impressionnisme et, avec un talent au moins égal à celui de ce peintre, fit

pourtant œuvre moins personnelle, se laissant trop souvent subjuguer par la personnalité autoritaire de quelque grand artiste, de Goya surtout. Il a cependant des productions fort belles, quelques-unes vraiment caractéristiques. Beaucoup s'enveloppent d'une chaude lumière dorée très particulière, tel le magnifique *Portrait de Perez Rubio*; d'autres, un peu plus *goyesques*, montrent des tons violents, violemment étalés, s'opposant à des outremers, à des siennes, à des noirs crus dans un accord d'une harmonie exquise — parfois de la plus grande profondeur, comme dans un de ses tableaux les plus fameux : *La Bataille de Bailén*. Il a fait dans cette œuvre, d'un sentiment si intensement dramatique, preuve



LA BATAILLE DE BAILÉN, PAR EUGENIO LUCAS

(Appartient au comte de Alto Barciles.)

de grand artiste et de grand peintre avec le ciel à la fulgurante clarté d'incendie contrastant avec les fumées bleues, avec ce sol qui allie les bruns les plus foncés aux ocres les plus clairs. C'est, de ce peintre du mouvement, l'œuvre du mouvement le plus superbe, avec la ruée furieuse des chevaux et cette course qu'on devine éperdue et qui semble déplacer tout le tableau vers la gauche. Citons encore, de Lucas, une figure d'une rare saveur : *El Garrochista*, dont la silhouette brune se détache vivement sur le clair du ciel tourmenté et le fond harmonieux.

A côté de Lucas, un peu au-dessous, se place toute une pléiade de petits maîtres, aux délicieux tableaux de genre, aux paysages gais et lumineux, œuvres sincères, agréables sans fadeur, très espagnoles par les sujets et la technique, et dont les auteurs eurent souvent une personnalité assez marquée. Parmi les meilleurs d'entre eux, voici Antonio Carnicero, qui figure deux fois au Prado. Ses scènes champêtres, dans les tons des célèbres tapisseries de Goya, en font le

Watteau de la peinture espagnole. Voici Antonio Cabral Bejarano, aux tableaux intéressants de pittoresque; Pescaret, avec des tableaux à coloris vif sur des fonds noirâtres.

Des portraitistes encore, aux œuvres conscientieuses et d'une belle facture, montrant chez des artistes secondaires, la plupart aux noms inconnus, les qualités solides des grands maîtres de l'époque, et parfois aussi une compréhension réellement originale de la nature : Rafaël Tejeo, peintre inégal aux jolis tons gris roux ; Pascual Calbot ; Francisco Ramos, l'auteur ignoré du spirituel *Portrait de la comtesse de Montealegre*.

Si rapide qu'ait été cette revue, nous espérons cependant qu'elle laisse deviner l'intérêt qui s'attache à l'école espagnole durant la première moitié du siècle passé. Cet intérêt ne saurait que s'accroître à mesure qu'on la connaîtra mieux ; il finira par lui obtenir la place de premier plan à laquelle elle a droit dans l'évolution de la peinture au xix^e siècle.

M. NELKEN



Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — TYP. PHILIPPE RENOUARD.

PHOTOGRAPHIE

Ancienne Maison
Durandelle

9, rue Cadet

PARIS



TÉLÉPHONE

321-93



FOURNISSEUR

des
palais nationaux
et bâtiments civils
de la ville de
Paris et des grandes
administrations

Art du bâtiment.
Constructions mé-
caniques. — Génie
civil. — Architec-
ture publique et privée



A. CHEVROJON

La Corrida

PARFUM
ULTRA
PERSISTANT

PARFUM
POUDRE
LOTION
SAVON

18 PLACE VENDÔME
PARIS

ED. PINAUD

18, PLACE VENDÔME PARIS

PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : M. Charles VIGREUX (O. 1.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M^r M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : PARIS, 30, rue des Archives. TÉL.: 1026-16; 1026-17

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL : 18, rue Saint-Augustin

BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{IE}

MAGASINS { Rue de la Voûte, 14
Rue Championnet, 194
Rue Lecourbe, 308
Rue Véronèse, 2
Rue Barbès, 16 (Levallois)

CHEMINS DE FER DE L'EST

Excursions en France et à l'étranger
SERVICES DIRECTS SANS CHANGEMENT
DE VOITURE

1^e Entre PARIS (Est) et BERNE-INTERLAKEN, via Belfort-Delle-Delémont. — Service rapide quotidien pendant la saison des vacances et la période des saisons d'hiver;

2^e Entre PARIS (Est) et MILAN, via Saint-Gothard. — Voie rapide, confortable et pittoresque; wagons-lits, la nuit; wagon-restaurant, le jour;

3^e Entre PARIS (Est) et FRANCFOFT, via Metz-Moyence. — Wagon-restaurant, wagon-lits; à Francfort, correspondances immédiates et voitures directes pour Magdebourg, Halle, Leipzig, Dresden, Breslau et tout le Nord de l'Allemagne.

BILLETS D'ALLER ET RETOUR

pour Côme, Florence, Luino, Milan, Venise, valables 30 jours et pour Rome, valables 45 jours.

BILLETS DE SÉJOUR

et nombreuses combinaisons de voyages circulaires à itinéraires fixes ou facultatifs, à prix réduits.

Pendant les périodes de vacances

BILLETS D'ALLER ET RETOUR DE FAMILLE à prix très réduits, avec très longue durée de validité.

Consulter le Livret de Voyages et d'Excursions que la Compagnie de l'Est envoie franco sur demande.

Pougues-les-Eaux

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des
DYSPEPTIQUES
ET DES
NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL
1^{er} Ordre — Prix Modérés
CASINO-THÉÂTRE

Pour Renseignements
ÉCRIRE :
C^e DE POGUES
15, Rue Auber, 15
PARIS

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31. Pharmacie, 12, B^e Bonne-Nouvelle, PARIS.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques - Medicamenteux

Savon doux et pur conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine 2 fr. 50

Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser 2 fr.

Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecia 2 fr.

Savon à l'Ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc 2 fr. 50

Savon Sulfureux, contre l'eczéma 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles 2 fr.

Savon boraté, contre urticair, séborrhée 2 fr.

Savon Naphtol soufré, contre pelade, eczémas 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

MICHEL & KIMBEL

KIMBEL & C^{ie}, SUCCESSEURS

31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS

TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES

POUR L'ÉTRANGER

Agents des principales Expositions internationales des Beaux-Arts

Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

Librairie Centrale d'Art et d'Architecture

Ancienne maison Morel, Ch. Eggimann, succ'

106, Boulevard Saint-Germain

LE VIEUX PARIS

1^{re} et 2^e séries

PRIX DE CHAQUE SÉRIE :

Papier de Torpes, 15 fr.; Vélin, 30 fr.; Japon, 60 fr.

PLAQUETTES ET MÉDAILLES

DES MAITRES MODERNES

Choix d'Œuvres pour Amateurs et Collectionneurs

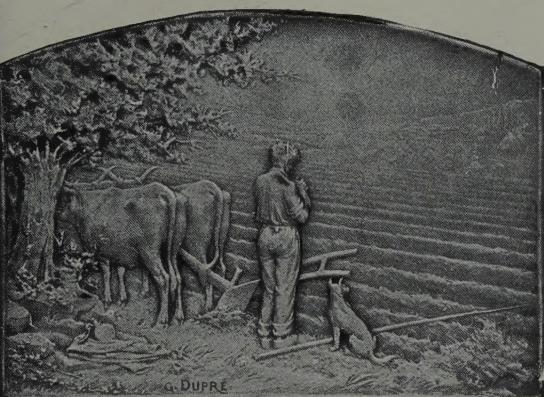
A. GODARD, Graveur-Éditeur, 37, quai de l'Horloge, PARIS

V.-S. CANALE, Successeur

Tél : Gobelins : 19-58

UNIQUE DÉPOSITAIRE DES ŒUVRES COMPLÈTES DE

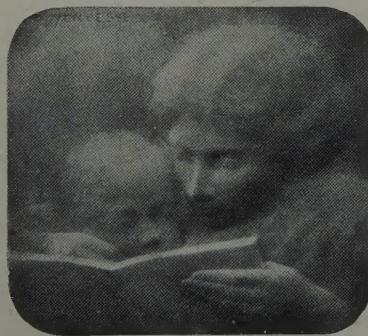
O. ROTY, de l'Institut



L'ANGÉLUS, par G. DUPRÉ



Baiser d'enfant



Leçon maternelle
par O. YENCESSE



Amour maternel

Œuvres de

J.-C. CHAPLAIN, F. VERNON, A. PATEY, de l'Institut

PONSCARME, DANIEL-DUPUY, L. BOTTÉE

G. DUPRÉ, V. PETER

O. YENCESSE

P. LENOIR — A. SCHWAB — PATRIARCHE

EXPOSITION DES ŒUVRES DE J.-C. CHAPLAIN (avril-mai-juin)

CADEAUX POUR 1^{re} COMMUNION ET FÊTES ANNIVERSAIRES

ORYANE

PARFUM NOUVEAU VIOLET . PARIS

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Relations entre LONDRES, PARIS et l'ITALIE

par le MONT-CENIS

ALLER :

Départ de Londres (*via Calais*) 11 h. — 21 h. (*via Boulogne*) 14 h. 20 (*via Dieppe*) 10 h. — 20 h. 45.
Départ de Paris : 8 h. 00 1^{re} et 2^e cl., Paris-Turin ; V.R. Paris-Dijon ; — 14 h. 20 (V.L., 1^{re} cl., Paris-Florence ; 1^{re} et 2^e cl., Paris-Rome) ; — 22 h. 15 (1^{re} et 2^e cl., Calais-Turin ; V.L., L.S., 1^{re} et 2^e cl., Paris-Rome, V.R. Modane-Turin.

RETOUR :

Départ de Naples	18 h. 50	0 h. 40	13 h. 40
— Rome.	23 h. 50	9 h. 5	18 h. 5
— Turin.	15 h. 45	0 h. 10	8 h. 40
V.L. Rome-Paris	L. 8. 4 ^{re} et 2 ^e cl.	4 ^{re} et 2 ^e cl.	Rome-Paris
4 ^{re} et 2 ^e cl.	Rome-Pise et Dijon	Rome-Paris	
Turin - Paris.	VR. Rome-Pise et Dijon	Paris, 4 ^{re} et 2 ^e cl. Turin	V.R.
V. R.	Boulogne V. L.	Boulogne V. L.	Dijon-Paris
Modane-Chambéry	Florence-Paris		

CONSERVATION et BLANCHEUR des DENTS POUDRE DENTIFRICE, CHARLARD

Boîte: 2 f 50 franco-Pharmacie, 12 Bd. Bonne-Nouvelle, Paris

CHEMINS DE FER PARIS-LYON-MÉDITERRANÉE

Billets de voyages circulaires en Italie

La Compagnie délivre, toute l'année, à la gare de Paris P.-L.-M. et dans les principales gares situées sur les itinéraires, des billets de voyages circulaires à itinéraires fixes, permettant de visiter les parties les plus intéressantes de l'Italie.

La nomenclature complète de ces voyages figure dans le *Livret-Guide-Horaire P.-L.-M.* vendu 0 fr. 50 dans toutes les gares du réseau.

Ci-après, à titre d'exemple, l'indication d'un voyage circulaire au départ de Paris :

Itinéraire (81-A 2). Paris, Dijon, Lyon, Tarascon (ou Clermont-Ferrand), Cette, Nîmes, Tarascon (ou Cette, le Cailar, Saint-Gilles), Marseille, Vintimille, San Remo, Gênes, Novi, Alexandrie, Mortara (ou Voghera, Pavie), Milan, Turin, Modane, Culoz, Bourg (ou Lyon), Mâcon, Dijon, Paris.

Ce voyage peut être effectué dans le sens inverse).
Prix: 1^{re} classe: 194 fr. 85. — 2 classe: 142 fr. 20.
Validité: 60 jours. — Arrêts facultatifs sur tout le parcours.

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France
SOCIETE ANONYME — CAPITAL 500 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL : 54 et 56, rue de Provence, {
SUCCURSALE OPERA: 25 à 29, Bould. Haussmann, { à Paris.
SUCCURSALE: 134, r. Réaumur (pl. de la Bourse),

DÉPOTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe. — ORDRES DE BOURSE (France et Etranger); — SOUSCRIPTIONS SANS FRAIS; — VENTE AUX QUICHETS DE VALEURS LIVRÉES IMMÉDIATEMENT (Obl. de Ch. de fer, Obl. et Bons à lois, etc.); — ESCOMPTAGE ET ENCAISSEMENT D'EFFETS DE COMMERCE & DE COUPONS Français et Etrangers; — MISE EN RÈGLE & GARDE DE TITRES; — AVANCES SUR TITRES. — GARANTIE CONTRE LE REMBOURSEMENT AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VÉRIFICATION DES TIRAGES; — VIREMENTS ET CHÈQUES sur la France et l'Etranger; — LETTRES ET BILLETS DE CRÉDIT CIRCULAIRES; — CHANGE DE MONNAIES ETRANGÈRES; — ASSURANCES (Vie, Incendie, Accidents, etc.).

SERVICE DE COFFRES-FORTS

Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant en proportion de la durée et de la dimension.

100 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la Banlieue; 963 agences en Province; 3 agences à l'Etranger (**Londres**, 53 Old Broad Street — Bureau à West-End, 65-07, Regent Street), et **Saint-Sébastien** (Espagne); Correspondants sur toutes les places de France et de l'Etranger.

CORRESPONDANT EN BELGIQUE

Société Française de Banque et de Dépôts,
BRUXELLES, 70, rue Royale. — ANVERS, 74, place de Meir.
OSTENDE, 21, av. Léopold.

CHEMINS DE FER DU NORD

Paris-Nord à Londres

(*Via Calais ou Boulogne*)

Cinq Services rapides quotidiens
dans chaque sens

VOIE LA PLUS RAPIDE

Services officiels de la poste (*Via Calais*)

La gare de Paris-Nord, située au centre des affaires est le point de départ de tous les grands express européens pour l'Angleterre, la Belgique, la Hollande, le Danemark, la Suède, la Norvège, l'Allemagne, la Russie, la Chine, le Japon, la Suisse, l'Italie, la Côte d'Azur, l'Egypte, les Indes et l'Australie.

CHEMINS DE FER DE PARIS A LYON ET A LA MÉDITERRANÉE

ALGERIE-TUNISIE

Billets de voyages à itinéraires fixes, 1^{re} et 2^e classes

délivrés à la gare de Paris-Lyon, ainsi que dans les principales gares situées sur les itinéraires. — Certaines combinaisons de ces voyages permettent de visiter non seulement l'Algérie et la Tunisie, mais encore des parties plus ou moins étendues de l'Italie et de l'Espagne. — Voir la nomenclature complète de ces voyages circulaires dans le **Livret-Guide-Horaire P.-L.-M.**, en vente dans les gares, bureaux de ville, bibliothèques: 0 fr. 60; envoi sur demande au Service Central de l'Exploitation; 20, boulevard Diderot, à Paris, contre 0 fr. 80 en timbres-poste.

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES
ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES
XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone : 288-91 33 19, rue Vignon

LOYS DELTEIL

Graveur et Expert

2, Rue des Beaux-Arts

DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES
EXPERTISES — INVENTAIRES
RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS
Auteur & Éditeur du PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ

MAISON FONDÉE EN 1851

L. ANDRÉ

Successeur de son père

15, Rue Dufrénoy. — Paris

RESTAURATION

D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds
et paravents anciens des XVII^e et XVIII^e siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

GRAVURES HORS TEXTE

DE LA

Gazette des Beaux-Arts

(2050 PLANCHES)

Tirages sur Papier de Luxe (30×45)

PRIX : de 2 fr. à 50 fr.

— En vente aux Bureaux de la “ GAZETTE ” —

Vient de paraître

Tables Générales

DES
CINQUANTE PREMIÈRES ANNÉES
DE LA
Gazette des Beaux-Arts
(1859-1908)
PAR
Charles DU BUS

ARCHIVISTE PALÉOGRAPHIE, SOUS-BIBLIOTHÉCAIRE À LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

TOME PREMIER

TABLE DES ARTICLES

Un vol. in-8° jésus (format de la *Gazette*), de 175 pages à 2 colonnes, comprenant : 1^o un répertoire méthodique de tous les articles et ouvrages analysés ; 2^o des index alphabétiques des noms d'auteurs, d'artistes, de lieux, de sujets. Embrassant la période 1859-1908, cet ouvrage, conçu d'après des principes rigoureusement scientifiques, rendra les plus grands services à tous les lecteurs de la *Gazette*.

Prix de l'exemplaire sur papier ordinaire : 10 francs.
Il a été tiré dix exemplaires sur japon à 20 francs.

Sous presse

TOME II

TABLE DES GRAVURES

Un fort vol. in-8° jésus, de 600 à 700 pages, renfermant : 1^o un répertoire méthodique de toutes les illustrations ; 2^o des index spéciaux des noms d'artistes, de lieux, de sujets ; 3^o une liste supplémentaire des planches hors texte. Cette table, établie parallèlement à la première, constitue un véritable répertoire universel d'iconographie, comprenant environ 20 000 mentions principales.

Prix : 25 francs. — Sur japon : 50 francs.

Prix de souscription aux deux volumes : 30 francs
payable 10 francs à l'apparition du premier volume, 20 francs à l'apparition du second.